Анна Лацис

Революционный театр Германии

ГОСЛИТИЗДАТ 1935



А Н Н А   Л А Ц И С

РЕВОЛЮЦИОННЫЙ ТЕАТР ГЕРМАНИИ

ПЕРЕВЕЛ С НЕМЕЦКОЙ РУКОПИСИ
И. БАРХАШ

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО „ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА"
МОСКВА 1935

ОТ РЕДАКЦИИ

Театр, проповедующий средствами искусства идеи революционного пролетариата, театр, отражающий и освещающий действительность с точки зрения и в интересах рабочего класса, есть революционный театр в нашем смысле этого слова. Причины и условия возникновения и развития революционного театра в недрах буржуазного театрального движения, характер участия революционного театра в классовых боях, победы и поражения его в борьбе за свое существование и за право общения с трудящимися массами через трибуну искусства, наступающий расцвет революционного театра в стране победившего социализма, в СССР,— все это является по сути дела историей революционного театра. Такая история пока еще никем не написана. Огромный опыт, накопленный революционным театральным движением в ряде буржуазных стран, к сожалению, еще не подытожен, не изучен. А ведь изучение этого опыта должно являться непосредственной задачей участников революционного театрального движения во всем мире, так как только такое изучение, только трезвый учет всех выводов, вытекающих из этого опыта, поможет активным деятелям пролетарского социалистического искусства найти путь к дальнейшим победам.

Книга Анны Лацис представляет собой первый серьезный вклад в дело освещения истории революционного театрального движения в Германии. Эта книга приобретает особую актуальность в силу того факта, что именно Германия обладала в течение многих десятилетий исключительным по своей мощности рабочим движением, представляя в своем роде классический образец развития всех противоречий капиталистического строя в их наиболее обнаженном обличьи. Революционное театральное движение в Германии зародилось раньше, чем в других странах. Это дви-

жение под влиянием Октябрьской революции в России приобрело в 1928—1931 годы огромный размах, не имеющий примера в театральном движении других капиталистических стран. Революционный театр Германии, вместе с другими организациями германского революционного пролетариата, вместе с коммунистической партией Германии, загнан в подполье мракобесами мирового фашизма. Однако опыт, накопленный революционным театральным движением, не пропал. Если формально революционный театр в странах фашистской диктатуры ликвидирован, то это отнюдь не означает, что рабочий класс этих стран, вопреки отчаянному фашистскому террору, не найдет и не находит новых форм использования в интересах пролетарской революции опыта, накопленного революционным театральным движением в период господства буржуазно-демократической формы капиталистической диктатуры.

Революционный театр, возникший в условиях капиталистического строя, никогда не был отделен каменной стеной от буржуазного театра. Поэтому автор данной книги правильно поступает, посвящая целые главы характеристике состояния буржуазного театра на соответствующих исторических этапах. Только на фоне процессов, происходящих в буржуазном театре, становятся ясными своеобразные особенности, присущие развитию германского революционного театра. Вместе с тем из книги Анны Лацис можно сделать и другой вывод. Никакие преследования, никакой террор не могут уничтожить тех ценностей, которые созданы революционным театром Германии. Германский революционный пролетариат еще не сказал своего последнего слова. Пролетарская революция создаст все условия, обеспечивающие подлинный и мощный расцвет пролетарского социалистического искусства.

РЕВОЛЮЦИОННЫЙ ТЕАТР ГЕРМАНИИ

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

ГЕРМАНСКИЙ ТЕАТР В ПЕРИОД ИМПЕРИАЛИЗМА

(До революции 1918 г.)

Г Л А В А П Е Р В А Я

ДОРЕВОЛЮЦИОННЫЙ БУРЖУАЗНЫЙ ТЕАТР ГЕРМАНИИ

КЛАССИФИКАЦИЯ ГЕРМАНСКИХ ТЕАТРОВ

Германские театры, в том виде, как они существовали до мировой войны и в период мировой войны, могут быть разделены на четыре группы.

1. Придворные театры. Монархи Баварии, Саксонии, Пруссии, Вюртемберга и других государств, входивших в Германскую империю, содержали в столичных городах за свой личный счет один-два театра (драму и оперу). Наибольшей известностью пользовались придворные театры Берлина, Мюнхена, Дрездена, Мангейма, Висбадена, Карлсруэ, Дармштадта и Мейнингена.

2. Городские театры. Наиболее богатые города Германии содержали за счет крупных ежегодных государственных субсидий свои театры, руководители которых назначались городскими муниципалитетами и подчинены были в своей работе их постоянному контролю. Наиболее значительные городские театры находились в Гамбурге, Лейпциге, Кельне и в Рурской области (Дюссельдорф, Бармен).

3. Частные театры расположены были по преимуществу в крупных городах (Берлин, Гамбург, Дрезден, Мюнхен) и в большинстве менее крупных центров.

4. Так называемые «Народные театры» работали на началах самоокупаемости, на кооперативные средства. Их хозяевами были просветительные организации, основанные и руководимые социал-демократической партией Германии.

В классовом разрезе перед нами три группировки: буржуазные театры с феодальными пережитками (придворные театры), буржуазные театры, образующие основной стержень

германского профессионального театра; рабочие культурно-просветительные театральные организации.

В другом разрезе театры довоенной Германии могут быть разделены на коммерческие и художественные.

К категории театров некоммерческого типа, ставивших перед собой преимущественно художественные задачи, можно отнести придворные театры, театры, самостоятельно управляемые городскими муниципалитетами, организации «Народного театра» и лишь меньшинство частных театров. Придворные и городские театры получали большие субсидии. Их хозяева старались привлечь путем материального поощрения крупные художественные силы. Поэтому в то время в Германии существовало много художественно ценных театров и вместе с тем развился ряд руководящих театральных центров (Гамбург, Франкфурт-на-Майне, Дармштадт, Лейпциг и др.).

Относительно высокий уровень театральной культуры в довоенной германской провинции особенно давал себя знать в области музыки. Даже такие мелкие княжеские дворы, как, скажем, Дессау (Ангальт-Дессау), старались привлечь для работы в опере первоклассных капельмейстеров, а в мангеймском придворном театре, в городе, по своему населению и промышленному значению ничем не выдающемся среди других германских городов, много лет работал дирижер с мировым именем, Вильгельм Фуртвенглер.

Таким образом германский буржуазный театр того времени отличался от театра других буржуазных государств более равномерным распределением театральной культуры по стране, сравнительно бо́льшим процентом театров, ставивших себе буржуазно-культурнические цели, и более четкой классовой диференциацией театров. Ни в какой другой стране рабочие организации не располагали в то время целой сетью собственных театральных организаций, и вместе с тем в таких странах, как Англия, Франция, Италия, почти не оставалось уже театров с феодальными пережитками, подобных тем, которые были распространены в германской довоенной провинции.

Причины различия между германским довоенным театром и театром других империалистических стран нужно, конечно, искать в тех особенных исторических путях, какими шло преобразование германской буржуазии в буржуазию империалистическую.

Германия вступила в стадию империализма, отягощенная значительными пережитками феодализма (дробление на мел-

кие государства, постоянная армия и т. п.), между тем как другие империалистические страны (особенно страны западной цивилизации) к тому времени в основном уже ликвидировали у себя пережитки феодализма и усвоили буржуазно-демократическую форму капиталистической диктатуры. Вместе с тем германская буржуазия последняя в Западной Европе вступила на путь империализма, так что ей приходилось особенно напрягаться, чтобы как можно скорее наверстать упущенное и успешно конкурировать со своими империалистическими соперниками. Как известно, германская буржуазия действительно развила в этом смысле чудовищные темпы, а это в свою очередь неизбежно должно было привести к усиленному росту рабочего класса, к ожесточенным противоречиям между буржуазией и пролетариатом, к мощному развитию рабочего движения в Германии.

В подготовительный период к империалистическому этапу в развитии германской буржуазии противоречия между господствующими классами и рабочим движением успели сильно обостриться. По этому поводу Энгельс писал Августу Бебелю 29 сентября 1891 г.:

«Если мы победим, наша партия придет к власти. Итак, победа Германии равносильна победе революции. Если Франция формально проделала революцию раньше Германии, то Германия материально возглавляет революцию благодаря своему рабочему движению».

В Германии было настолько мощное рабочее движение, что оно могло приступить к постановке крупных, широких задач: в частности, оно приступило к организации революционного театра, о чем пролетариат в других странах и думать еще не мог.

Соотношение классовых сил в стране естественно обусловливало глубокую классовую диференциацию в германском театре.

Труднее объяснить, почему именно в довоенной Германии мог сохраниться театр с культуртрегерскими задачами. Мы неизменно наблюдаем в процессе империалистического развития упадок театра как художественного института, причем он сохраняется исключительно как одна из отраслей производства предметов роскоши (к которым в Германии причисляется и театр). Так обстоит дело во Франции, Англии, Италии, Америке. Только в царской России был ряд «авангардистских» театров, находившихся в Москве и Петербурге, таких театров, о которых можно было говорить как о подлинно художественных организмах.

Как известно, в силу своей экономической отсталости германская буржуазия в конце XVIII века вела политическую борьбу с феодализмом в формах классической немецкой философии, в формах борьбы за германскую буржуазную культуру.

И позднее, в классовых боях XIX века с феодальным строем (освободительная война 1813 года, революция 1848 года), германская буржуазия выказала себя трусливым, половинчатым классом. Ею культивировались из века в век представления об особой роли германской буржуазной культуры и искусства, о миссии германской буржуазии как культурно-творческой величины. Естественно, что в период решительной борьбы буржуазии с рабочим классом, в период подготовки и развития империализма буржуазия с таким пиэтетом относилась к этим идеям и охотно обращалась к ним как к оружию борьбы. Практически это значит, что буржуазия частично вынуждена была спекулировать на этой своей «любви к искусству», чтобы стяжать себе моральный авторитет, который должен был ей еще пригодиться.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ И КОММЕРЧЕСКИЕ ТЕАТРЫ

Придворные театры играли в театральной жизни Германии того времени сравнительно небольшую роль. Среди них выделялись придворные театры Пруссии — берлинский, висбаденский, ганноверский и некоторые другие, где еще крепки были феодальные традиции.

Вильгельм II смотрел на придворный театр как на свою собственность и навязывал ему свои феодальные вкусы и репертуар, совершенно не считаясь с общественным мнением, с волеизъявлением буржуазных кругов. Несмотря на протесты буржуазии, он назначал директорами придворных театров бывших гвардейских офицеров и сановников, ничего не смысливших в искусстве. Так же своевластно закрывал он двери театра перед буржуазно-оппозиционными драматургами (Генрих Ибсен, Гергардт Гауптман, не говоря уже о Стриндберге и Ведекинде), вместо того диктуя театрам патриотический и монархический репертуар. К его любимцам принадлежали Эрнст фон Вильденбрух и Иозеф Лауф, авторы бесчисленных драм, превозносивших геройские деяния Гогенцоллернов.

В постановках придворных театров поощрялись свыше

пустая и мертвая пышность [1], безжизненный пафос. Император старался укрепить в театре вильгельмовский стиль, завоевавший и другие области искусства и нашедший свое классическое воплощение в знаменитой «Аллее победы» в Берлине, у Бранденбургских ворот, где выставлены гипсовые статуи всех Гогенцоллернов в старинных германских одеждах.

Железная прусская дисциплина — вот был принцип, проводившийся в искусстве его театральными директорами. Такие порядки порождали один из самых отвратительных типов актера: прусского чиновника на театральных подмостках. Тот же прусский чиновник со своими домочадцами составлял большинство театральной публики, ядро театральных завсегдатаев. Выдающиеся актерские таланты задыхались, чахли, гибли в этой атмосфере. Великий актер Адальберт Матковский всеми средствами стремился вырваться из этой гнетущей обстановки.

Но были придворные театры, протестовавшие против прусских традиций,— особенно саксонский и баварский. Здесь допускались и пьесы либеральных авторов. Эти театры пытались в художественном отношении шагать в ногу с наиболее передовыми элементами буржуазного искусства.

Придворные театры Пруссии представляли в театральной жизни Германии злостный анахронизм, но все же они посвоему, хотя и в извращенной форме, осуществляли коекакие «культурно-воспитательные» задачи (разумеется, в буржуазном смысле этого слова). Любой капиталист может стать театральным директором точно так же, как и открыть универсальный магазин. Но поскольку частный театральный предприниматель добивается исключительно прибыли, он изо всех сил старается угодить в подборе репертуара и в оформлении наиболее распространенным вкусам буржуазной публики. Качество продукции, качество спектакля интересует его лишь как средство в борьбе за прибыль со своим конкурентом. Если такой предприниматель имеет дело с непритязательной публикой, он дает халтурные спектакли, где в банальной форме преподносятся идеи господствующего класса. Если запросы публики и социальная активность зрителя повышаются, спектаклю придаются черты и качества наиболее

---

[1] В этом смысле характерна навязанная Вильгельмом постановка пьесы Байрона «Сарданапал», где усиленно подчеркивалась восточная пышность паразитического княжеского двора.

ходовые, наверняка обеспечивающие прибыль. Идеи господствующего класса сдабриваются порнографией, эротикой, сенсацией. Если нужно, предприниматель,— пока в моде,— выступает представителем наиболее популярных художественных течений. Если работа его протекает в городе, где уже оформились определенные буржуазные культурные группировки, театральный предприниматель приспособляется к их традициям, вводя в спектакль значительные дозы салонного, утонченного диалога.

Подобный тип беспринципного дельца на посту театрального директора интернационален, как и самый капитализм,— он встречается в театрах любой капиталистической страны. Этот тип распространен не только в Германии, но и во Франции, в Англии, а в свое время был распространен в царской России.

Вместе с тем в ту пору в Германии мы нередко встречали и принципиальную буржуазно-художественную установку: репертуар, создаваемый лучшими представителями буржуазного мышления, довольно смелые художественные эксперименты, попытки пропаганды буржуазных идей в их наиболее прогрессивном обличьи, даже наперекор традициям публики.

ГЛАВА ВТОРАЯ

ТЕАТР РЕЙНГАРДТА

СИСТЕМА ТЕАТРОВ РЕЙНГАРДТА

Городские художественные театры пытались бороться с отрицательной практикой частнокапиталистических театров. Тесное сотрудничество, существовавшее в то время, особенно в годы мировой войны, между городскими театрами и организациями «Народного театра», служило реальным выражением агрессивной тактики буржуазии и капитуляции лидеров социал-демократической партии, о чем еще придется говорить особо.

Наряду с этим некоторые частные капиталисты пытались по-своему организовать художественные театры и руководить ими. Среди этих попыток мы остановимся подробнее на опыте Макса Рейнгардта, как исторически наиболее значительном.

Театр Рейнгардта представлял собой не только художественную, но и коммерческую систему. Основной его принцип заключался в том, чтобы внедрением новейших методов, усвоенных капитализмом в период империализма, поднять театр на высокий художественный уровень и добиться высоких прибылей.

Верховный принцип в системе Рейнгардта — сквозное разделение труда. Макс Рейнгардт руководит художественной, брат его Эдмунд — коммерческой частью. Это разделение труда было реальным постольку, поскольку действительно один из братьев ставил пьесы, а другой подписывал сметы, заключал договоры и т. д. И вместе с тем оно было фиктивным, потому что в конечном итоге выбор постановок, их осуществление, приглашение актеров — все это диктовалось финансовыми, кассовыми соображениями. Впрочем,

это была приятная и полезная фикция, так как она создавала маэстро Рейнгардту славу художника, интересующегося искусством, и только искусством. Она наделяла его в глазах актеров и драматургов эффектным, импозантным ореолом стопроцентного художника,— а это в конечном счете шло только на пользу фирме братьев Рейнгардт. Часто случалось, что актер после разговора с художником Максом шел на крупные уступки при подписании договора с коммерсантом Эдмундом.

В своем романе «Цезарь Биротто» Бальзак, описывая коммерческие нравы и обычаи банкирского дома братьев Келлер, предвосхитил разделение труда и нравы фирмы Рейнгардт. Это настолько сильные строки, что я позволю себе их процитировать.

Бальзак описывает, как злополучный банкрот Цезарь Биротто входит в кабинет Франсуа Келлера.

«Все еще во власти этих иллюзий, он вступил в почти пустой, холодный кабинет, все убранство которого заключалось в двух письменных столах на тумбах, в нескольких убогих креслах, пыльных занавесях и простом ковре. Помещение это по сравнению с кабинетом банкира представляло то же, что представляет кухня по сравнению со столовой, или фабрика — по отношению к магазину. Здесь вскрывались все банковские и торговые дела, подвергались анализу любые спекуляции, заранее оговаривалось право банка на участие в прибылях тех промышленных предприятий, которые могли в будущем приносить известный доход. Здесь зарождались те смелые комбинации, которыми братья Келлер составили себе имя в высоких коммерческих сферах и при помощи которых они в несколько дней создавали себе быстро эксплоатируемую монополию. Здесь изучались слабые места законодательства и без зазрения совести устанавливалось комиссионное вознаграждение за ничтожнейшие услуги, например, за поддержку какого-нибудь предприятия именем Келлеров и оказание ему кредита,— то, что биржа называет «лакомым кусом». Здесь под прикрытием громких слов об уважении к закону замышлялись мошеннические сделки, сущность которых сводится к тому, чтобы, субсидируя какое-нибудь сомнительное предприятие, не нести никакой ответственности за неудачу затей, но, выждав их успех, в критический момент потребовать обратно вложенные капиталы — убить этим дело, а потом завладеть им: омерзительная махинация, в которой запуталось столько акционеров.

Оба брата распределили между собою роли. Наверху Франсуа, блестящий политический деятель, держал себя по-королевски, расточал любезные слова и обещания, был обходителен со всеми. Сговориться с ним не представляло никакого труда; он благородно поощрял все начинания, кружил головы новичкам и свеже-испеченным спекулянтам своей упоительной благосклонностью и коварным красноречием, развивая перед ними их же собственные мысли. Внизу Адольф приносил свои извинения за брата, целиком поглощенного политическими делами, и искусным маневром сгребал со стола все ставки; он взял на себя роль брата, поль-

зующегося дурной репутацией, роль неподатливого человека. Нередко любезное «да», сказанное в роскошном кабинете Франсуа, превращалось в сухое «нет» в кабинете Адольфа. Этот рассчитанный на выигрыш времени маневр часто позволял им обдумать дело и морочить неумелого конкурента»[1].

Достаточно изменить среду — вместо банкирского дома взять театр,— и мастерски набросанная Бальзаком картина превратится в реалистическое описание дома Рейнгардт.

Другим основным принципом Рейнгардта было беспощадное снижение заработной платы актеров и вообще оплаты квалифицированного труда людей, создающих спектакль.

В то время как городские и придворные театры пытались поставить актеров в более или менее сносные условия существования, Рейнгардт платил актерам самые низкие ставки, а драматургам самые низкие тантьемы во всей Германии.

Рейнгардт отличался чрезвычайным умением почуять крупный талант в человеке еще неизвестном, пробудить этот талант, воспитать его. Точно так же умел он выдвинуть актера.

При подписании договора с Эдмундом Рейнгардтом все эти моменты принимались в расчет в оправдание низкого гонорара. Все они реализовались в финансовой системе Рейнгардта как моменты экономические, в беседе с лицом, заключающим договор, облекаясь в идеологическую форму. «Подумайте,— говорилось ему,— что̀ значит работать у Рейнгардта! Какое творческое развитие, сколько творческой радости! Чего вы хотите: ведь Берлин вас совершенно не знает, а вы сразу получаете возможность работать в лучшем театре мира. Сегодня вы еще никому не известны, но завтра, если брат поработает с вами, вы будете знаменитостью».

Рейнгардт обращался с актером как с товаром. Когда актер Александр Моисси был выдвинут и прославлен Рейнгардтом, между ними заключен был договор, по которому Моисси получает сто тысяч марок с тем, что Рейнгардт приобретает исключительное право распоряжения им как актером. Рейнгардт может посылать Моисси в провинцию на гастроли,— и гонорар идет не актеру Моисси, но хозяину, Максу Рейн-

---

[1] О. Бальзак, «Человеческая комедия. Величие и падение Цезаря Биротто». ГИХЛ. 1933.

гардту. В результате, даже в тех случаях, когда Рейнгардт вынужден был платить высокие гонорары, он их в действительности перелагал на своих конкурентов или на других актеров.

Таким образом второй принцип системы Рейнгардта сводился к тому, что путем гибкого использования ситуации издержки производства снижались через снижение заработной платы. Упомянутый нами принцип разделения труда между братьями Рейнгардт, фиктивное разграничение искусства и коммерции, создавал организационные предпосылки для проведения в жизнь этого второго принципа.

Третий принцип системы Рейнгардта заключался в трестировании театров. Рейнгардт был первый среди германских театральных предпринимателей, применивший организационные формы трестирования к театральному предприятию и административно подчинивший себе целый ряд театров. На первых порах он ограничился Берлином, но после войны присоединил еще «Festspielhaus» в Зальцбурге и театр в Иозефштадте (Вена). Таким образом Рейнгардт стремился использовать все преимущества трестирования, сосредоточивая крупнейшие художественные силы под единым руководством, занимая монопольные высоты в театральной жизни и получая благодаря этому возможность, с одной стороны, снижать актерские ставки, с другой — планомерно распределять свою художественную продукцию.

Однако трестирование театров не носило здесь характера механического подражания организационным формам промышленного предприятия. Театральный трест Рейнгардта не был простым скоплением театров в одних руках,— это был опыт комбинирования различных видов театрального искусства в одной хозяйственной системе. В этом театральном тресте объединялись различные типы театральных зданий и различные театральные жанры.

В первый период, с 1910 года до начала революции, сюда входили «Немецкий театр» и «Камерный театр».

«Немецкий театр» по архитектуре — театр буржуазный, в отношении внутреннего устройства напоминающий здание I Художественного театра, выстроенного русским купечеством, где главное место занимает партер, а ложи оттесняются на задний план. Репертуар: классики, пьесы современных авторов. Зритель: широкая городская публика — интеллигент, фабрикант, средней руки чиновник.

Камерный театр», напротив того, был рассчитан на избранную публику: небольшое помещение — один партер, ограниченный немногочисленными ложами. Просторные мягкие кресла, куда можно погрузиться, изолировав себя от соседей. Панели матово-коричневого дерева, тяжелые, плотные занавесы. Единообразная цена — своеобразная «демократия» избранного общества — десять марок. Единый тип костюма, укоренившийся в «Камерном театре»: смокинг для мужчин, элегантное вечернее платье для дам; итак — изысканная публика, «сливки» общества. Репертуар: интимно-психологическая пьеса Метерлинка, утонченная продукция Гофмансталя.

В 1920 году к театрам Рейнгардта присоединился «Большой драматический театр». Бывший цирк Шумана перестроен был архитектором Пельцигом в театр с огромной сценой и зрительным залом. Сцена расположена в центре зрительного зала; кругом, на громадную высоту, идут места, причем границы между ложами и рядами (амфитеатра) стираются. Если в «Камерном театре» царила «демократия избранных», то в «Большом драматическом» — «демократия плебеев»; театр нуждался в них как в массовом зрителе, и они действительно заполняли театр. Посетитель в этом театре — рабочий и мелкий служащий, коммерческий принцип — массовое распространение дешевых билетов. Репертуар: большие классики, драматическая пьеса.

Однако в 1925 году, когда, пережив войну и инфляцию, утвердилась прослойка нуворишей, Рейнгардт построил для них новый театр на Курфюрстендамм по последнему слову модного шика: ложи для публики — на самой сцене, колонны работы Фиори в зрительном зале и т. д. В репертуаре «социальная» рухлядь вроде «Актеров» Ленормана, современный или перекрашенный на современное кабаре старый народный водевиль.

Так сочетаются в тресте братьев Рейнгардт различнейшие жанры, различнейшие системы калькуляции, различнейшие театральные архитектуры и — главное — различнейшие прослойки населения.

Четвертый принцип системы Рейнгардта — в том, что все предприятие ориентируется на премьеру, на первое представление пьесы. Вечер премьеры — событие, ради которого живет весь театр. В премьере сосредоточиваются лучшие силы. Все производство строится таким образом, что

каждый участник поддается внушающему влиянию премьеры, каждый живет премьерой и ради премьеры. Чем ближе роковой вечер, тем более напряжена, нервозна, полна ожидания атмосфера в театре, тем лихорадочнее темпы работы. Главные персонажи, организаторы премьеры — режиссеры, художники, музыканты — в последние дни до премьеры почти не знают сна, работают буквально день и ночь.

Премьеры неизменно посещаются избранной прослойкой зрителей, так называемыми «премьероедами» («Premierentiger»). В этот вечер в театр стекаются падкие до сенсаций люди для того, чтобы насладиться разгоряченной атмосферой берлинской премьеры, для того, чтобы присутствовать при том, как открывается новый талант или рушится старый авторитет сцены.

В такие вечера театр посылает в зрительный зал своих ответственных сотрудников-драматургов, чтобы создать среди публики «настроение», т. е. беседой и жестами внушить публике, что спектакль поразителен, своеобразен, восхитителен. А между тем за кулисами актер ожидает выхода, трепетно взвешивает симптомы успеха у публики или ее недовольства и равнодушия. Этот вечер, успех или неуспех в данной роли означают для него, в более широкой перспективе, успех или неудачу на всю жизнь, неслыханный взлет или стремительное падение. Актер возбуждает себя наркотиками, спиртными напитками, чтобы выступить перед публикой с тем же уверенным жестом, как некогда римские гладиаторы: публика ждала их смерти, они же приветствовали ее кличем «Morituri te salutant!» — «Идущие на смерть приветствуют тебя». Наркотики, спиртные напитки должны развязать всю творческую энергию актера, освободить ее в этот решающий вечер, чтобы ошеломить публику, подавить ее, вынудить у нее изумление. История германского театра знает немало крупных премьер и блестящей актерской игры, которые возможны были только благодаря физическому опьянению,— так объяснялся, например, бурный успех Елизаветы Бергнер в «Фрейлен Юлия».

Приговор, который выносится публикой в вечер премьеры и затем в общих чертах подтверждается критикой в восторженных рецензиях об успехе премьеры или в уничтожающих отзывах о ее неудаче,— этот приговор обычно не пересматривается: он остается в силе раз навсегда. То, что пробуждает восторги публики в вечер премьеры, пользуется успе-

ком и дальше благодаря рекламе и системе массового внушения.

После премьеры дирекция перестает интересоваться качеством спектакля, ее интересуют только кассовые дела. Через некоторое время наиболее популярные актеры снимаются с работы в спектакле и перебрасываются на подготовку к ближайшей премьере, на фронт «новой решающей битвы» (у Рейнгардта нередко бывало, что такие актеры играли только в премьере и больше в этой пьесе не выступали). Они заменяются актерами второго ранга, включаемыми в состав действующих лиц без надлежащей подготовки. В итоге постановки театра через некоторое время становились совершенно неузнаваемыми, опускаясь в художественном отношении ниже среднего уровня провинциального театра. Система премьер, введенная Рейнгардтом, полностью выявила все выгоды трестирования. Благодаря тому, что лучшие актеры были заняты только в премьерах, получалось, что, во-первых, на премьерах удавалось максимально концентрировать лучшие силы театра, а с другой стороны, количество высококвалифицированных актеров могло быть сравнительно невелико, во всяком случае ниже, чем там, где имеется о д и н театр. Для обслуживания трех театров не надо было больше квалифицированных актеров, чем для обслуживания одного театра. В результате опять-таки снижение издержек производства.

Пятый принцип в системе Рейнгардта — безудержная р е к л а м а. Если другие германские художественные театры обычно относились к рекламе с известной долей презрения, то Рейнгардт сумел опередить даже самых прожженных театральных предпринимателей в деле увеличения коммерческого успеха спектакля с помощью рекламы. Обычно Рейнгардт прибегал для этого к услугам прессы, искусно раздувая, возводя в сенсацию предстоящие премьеры и проводя тенденциозную тактику информации в прессе. Далее он пользовался рекламным аппаратом своей собственной фирмы, услугами Dramaturgische Blätter», которые издавались «Немецким театром» и в которых усердно расписывались все «красоты» ближайших премьер. Наконец, он пускал в ход рекламные плакаты колоссальной величины, с ловко подобранными, бьющими в глаза надписями, с подчеркнутыми фамилиями любимцев публики, с самыми броскими цитатами из театральных рецензий, что должно было внушить публике уверенность в успехе спектакля и в художественности постановки.

ПАГУБНОЕ ВЛИЯНИЕ СИСТЕМЫ РЕЙНГАРДТА НА РАЗВИТИЕ ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА

В условиях капиталистической экономики художественное произведение, продукт художественного труда неизбежно приобретает характер капиталистического товара.

Производить в капиталистическом строе — значит обезличивать труд, значит ориентироваться по преимуществу на количество труда. Производитель капиталистического товара дает высокое качество не ради потребителя, но лишь потому, что при растущей конкуренции улучшение качества — одно из средств, облегчающих сбыт товара и получение прибыли.

Многочисленные примеры из истории театра периода капитализма убеждают в том, что театр, как производство предметов роскоши, дает все худшее качество продукции. Особенно в период империализма, когда, с одной стороны, почти все театры переживают процесс превращения в коммерческие предприятия, с другой стороны, буржуазия политически находится в таком положении, которое делает ее прямо враждебной расцвету искусства.

В Германии, как мы уже показали, этот процесс не получил такого развития благодаря существованию городских и придворных театров. Рейнгардт в свою очередь пытался в условиях капиталистического общества, опираясь на частный капитал, создать художественный театр. Рейнгардт несомненно стремился создать высокое искусство не только потому, что это прибыльный гешефт: наоборот, в то время работа по созданию высокого искусства мешала прибылям. Он как художник сам интересовался искусством, сознавая его большое культурно-воспитательное значение.

Он ставил себе задачу создать художественный театр — и в то же время обогатиться на этом. Сюда и клонилась вся производственная система Рейнгардта.

Повидимому, Рейнгардту посчастливилось поставить колумбово яйцо. Театр Рейнгардта принадлежал к числу знаменитейших, образцовых театральных учреждений капиталистического мира, и сам Рейнгардт нажил себе на нем состояние. В то время как выходец из буржуазно-помещичьей среды Станиславский, фанатически преданный искусству, вложил все свое состояние, чтобы создать один из крупнейших художественных институтов мира,— Рейнгардту, выходцу из полупролетарских слоев, в результате завершения своей карьеры удалось

пожать золотую жатву. Несколько лет назад он приобрел для себя великолепное имение и дворец зальцбургского архиепископа.

В действительности это «чудесное» сочетание несовместимого в условиях капитализма — искусства и прибыли, товара и искусства — было лишь вульгарной иллюзией, которая рухнула вскоре. Объективное историческое значение театра Рейнгардта было в том, что крупный художник Рейнгардт послужил одним из проводников исторически неизбежного процесса распада буржуазного искусства. В его системе выявились роковые противоречия, разделяющие подлинное искусство и капитализм[1].

Макс Рейнгардт — выдающийся педагог, замечательный воспитатель актерских талантов. Но его система премьер, подробно описанная выше, система оплаты труда, система рекламы питали у наиболее слабовольных людей тщеславие, склонность к наркомании, игру по вдохновению, по интуиции. Актер Рейнгардта всецело полагался в своей работе на ту манеру игры, на те художественные качества, которые однажды снискали ему успех. Тем самым он хоронил в себе художественную дисциплину и художественные навыки, эти необходимые предпосылки для выработки устойчивого, крепкого мастерства.

Установка на премьеру, на сенсационный успех толкала Рейнгардта на поиски новых и новых приманок для публики, форсировала его эксперименты с новыми актерами, заставляла его выбрасывать на свалку неудачливого актера, временно утратившего свое обаяние для публики. Чувство неуверенности, выраставшее благодаря этому у актера как художника, толкало его в ряды богемы, создавало у него упадочные настроения. Человеческий талант разрушался и расточался у братьев Рейнгардт беспардонно. Продажность, проституирование талантов, карьеризм,— эти неизбежные спутники искусства при капитализме, которые Ленин заклеймил как позорное пятно на искусстве капитализма,— не только нашли себе приют, но и прямо культивировались в театре Рейнгардта. Грубое расточительство, беспощадное растление художественных талантов, неизменно сопутствующее буржуазному искусству и стыдливо укрывающееся под сень так называемых художественных институтов, стихийно выступало здесь во всей своей наготе. Еди-

[1] Разумеется, процесс этот вызван был не личными свойствами и работой Рейнгардта. Но Рейнгардтом внесены были в театр такие условия и формы производства, которые ускоряли этот исторически неизбежный процесс.

ная воля к искусству, к созданию художественного произведения — вот та иллюзия, которая должна была в системе братьев Рейнгардт, особенно в условиях подчеркнутого разделения труда между обоими братьями, сгладить противоречия между отдельными социальными группами актерства: цель, к которой стремится, пускай иными средствами, любой директор буржуазного театра.

Однако система Рейнгардта с ее беззастенчивой эксплоатацией актерской рабочей силы, откровенной трактовкой актера как товара, с фактическим разделением актеров на две группы: с одной стороны, привилегированных, выступающих в премьерах актеров, имена которых жирным шрифтом красовались на афишных тумбах, актеров, «осиянных славой», и с другой стороны — актеров обиженных, после премьеры копирующих героя, печатаемых в афише обыкновенным шрифтом, не согреваемых светом признания,— все это помогало актерской массе на собственном трудовом опыте почувствовать и осознать классовые противоречия, раздирающие окружавшую среду, все буржуазное общество, и особенно обострившиеся в период империализма. Система Рейнгардта налагала на актера тавро пролетария, система Рейнгардта создавала почву для расслоения актеров, с одной стороны, на театральных светил, привилегированных и в финансовом и в моральном отношениях, из которых впоследствии развился тип актера-капиталиста, и, с другой стороны — на рядовых тружеников сцены.

Система Рейнгардта давала высокие образцы актерского и режиссерского искусства в вечера премьер, в моменты высокого подъема буржуазного театра. Но это были только отдельные моменты в огромной массе посредственных, небрежных, мизерных спектаклей, следовавших за премьерой. А между тем именно в этих рядовых спектаклях и проглядывало действительное лицо театральных будней. Буржуазное искусство само свидетельствовало здесь о своей неспособности к дальнейшему систематическому, органичному развитию, цветению и росту, само свидетельствовало о том, что его дыхание становится мощным и захватывающим лишь в немногие светлые дни, на каждый же день его не хватает. В других германских театрах не было и этих моментов подъема, в них господствовала пустынная скука благовоспитанной посредственности.

Таким образом театр Рейнгардта в своем величии, в своих противоречиях, в своих симптомах упадка выступает убедительным свидетелем развала буржуазного искусства в период им-

периализма. А поскольку моменты, ведущие этот театр к упадку, тесно связаны с сущностью капиталистического общества и типичны для него,— перед нами лишнее яркое доказательство враждебности капиталистического производства известным видам идейной продукции, например «некоторым отраслям духовного производства, каковы искусство и поэзия»[1].

Поэтому не случайно, что часть художников, работавших у Рейнгардта, впоследствии перешла на сторону революции и пролетариата. Такой антикапиталистической школой оказался театр Рейнгардта для Бернгарда Рейха, для Берта Брехта, для Максима Валлентина — руководителя движения агитпроптрупп в Германии и художественного руководителя «Красного рупора», для Вангенгейма, в дальнейшем руководителя «Труппы 1931 года» и др.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАПРАВЛЕНИЕ ТЕАТРА МАКСА РЕЙНГАРДТА

Система Рейнгардта нашла себе последователей в Германии. Такие директора, как Мейнгард и Бернауэр (постановщики пьесы «Крейслер» по Гофману), Барновский (режиссировавший постановку комедий Шоу), Роберт (автор постановки утонченных чеховских пьес) и др., учились у Рейнгардта сочетанию искусства с коммерцией. В то же время они, разумеется, культивировали в германском театре систему Рейнгардта в целом. Однако Рейнгардт был не только изобретателем определенной системы театрального производства, но и творцом определенного художественного направления, долгое время, вплоть до германской революции 1918 года, задававшего тон и распространявшего свое влияние далеко за пределы Германии.

Прежде всего бросается в глаза беспримерная многосторонность Рейнгардта.

В репертуаре его театра находил себе место скептицизм Франка Ведекинда — беспощадное, издевательское развенчание мелкобуржуазных иллюзий о любви, браке, религии, добродетели («Ящик Пандоры», «Дух земли», «Пробуждение весны»). Но тут же — мрачная и торжественная религиозность кальдероновских мистерий («Большой theatrum mundi»). А в тесном соседстве внезапно выглядывает подчеркнутая экзотика восточной пантомимы «Сумурун» и японского боевика

---

[1] К. Маркс, «Теории прибавочной стоимости», т. 1, Соцэкгиз. М.—Л. 1931, стр. 245—248.

«Желтая кофта». И здесь же — большинство патетических трагедий и комедий, нежная одухотворенность и чувствительность гетевской «Стеллы».

Рейнгардт давал классические образцы подчеркнуто натуралистической постановки (знаменитая постановка горьковского «На дне») и в то же время — бесплотную «Аглавену и Селизету» Метерлинка в тонах абстрактно возвышенных, «потусторонне мерцающих», «иррациональных». В постановках шекспировских комедий — изобилие и пышность романтически позолоченной Фландрии, но «Гамлет» ставится в скупых сукнах.

В «Камерном театре» перед зрителем проходят судьбы нескольких людей, овеянные нежностью, в едва уловимом парении звуков, чувств, жестов, только и возможных в интимнейшем зрительном зале, перед высококультурной публикой, в формах, которые могут быть найдены только перед лицом изолированного зрителя, на принципе «четвертой стены». Зритель тут забывает, что перед ним играют, что он сидит в театре.

А в «Большом драматическом», в нескольких шагах от «Камерного театра», тот же режиссер командует громадными массами статистов, орудует сложнейшей, грандиозной театральной механикой, играет чувствами и переживаниями тысячных масс: зрительный зал этого театра вмещает пять тысяч человек. Режиссер каждую минуту дает зрителю понять, что он в театре, а не у себя дома, ломает «четвертую стену», ликвидирует рампу и с помощью «японской цветочной тропы» дерзко ведет актера через зрительный зал, демонстрирует его со всех сторон или движет массу актеров со сцены на зрителя.

Если мы сравним эту способность Рейнгардта к трансформации с художественным творчеством Станиславского или Вахтангова, которые, несмотря на все перипетии, на все разнообразие своего развития, остались верны своим художественным принципам и установкам,— мы, отдавая дань Вахтангову и Станиславскому, должны будем все же с удивлением склониться перед этой многосторонностью Рейнгардта, выступающей зачастую в причудливом сплетении в один и тот же отрезок времени.

Годы, когда работал Рейнгардт, были периодом быстрого назревания противоречий между империалистическими державами, а также противоречий между капиталом и трудом. Очевидно, что в такой период идеологи господствующего класса особенно из кожи лезут, чтобы продуцировать такие новые идеи и идеалы, которые помогли бы подчинить трудящиеся мас-

сы целям и интересам господствующего класса. Поэтому быстрая смена, чередование тех или других идеологических влияний в театре Рейнгардта вполне закономерны. Но в общем смена эта проходит негладко: дают себя чувствовать трудности преодоления старых представлений. Например, Гауптман с трудом преодолевает свой натурализм, переходя к романтической символике в «Потонувшем колоколе». Даже его романтические вещи не свободны от элементов натурализма, а время от времени он снова возвращается к своим начальным идеям. Между тем у Рейнгардта незаметно трудностей,— он приспособляется к желаниям и идеям господствующего класса с такой эластичностью, которая близка к беспринципности.

Колоссальное разнообразие стилевых направлений и идеологических наслоений в творчестве Макса Рейнгардта, по существу, лишь «хамелеонская» форма его связи с господствующим классом, с германской империалистической буржуазией. Его постановки с подчеркнутыми элементами религиозности, утонченной человеческой культуры служили для маскировки действительных противоречий, для отвлечения масс от участия в классовой борьбе. Но особенно бросалась в глаза в его театре открытая, подчеркнутая идеализация существующего в Германии строя. Во-первых, широким изображением самодержавной власти, особенно в шекспировских драмах о королях, он вызывал зрителя на воспоминание и сопоставление изображаемых властителей с существующим строем. Во-вторых, наполняя свои постановки ошеломляющим, пьянящим богатством жизни, он славил буржуазную житейскую действительность. В-третьих (особенно в камерных постановках Метерлинка, Гете и др.), он подчеркивал ценность буржуазной человеческой личности, ценность людей, которые выступают как классические представители верхушечных слоев, убеждая зрителя в благостыне изобилия, на почве которого выросли такие ценности.

В безоговорочном, безудержном утверждении всего существующего, в акцентировании могущества и блеска власти сказывалось родство театра Рейнгардта с придворным театром Вильгельма II. Конечно, театр Рейнгардта был более гибким, менее официальным и более подчеркнуто «демократичным». Но не зря одним из горячих приверженцев Рейнгардта был германский кронпринц, приглашавший его для устройства придворных празднеств. Не зря также после падения монархии довольно многие наперсники и придворные кронпринца нашли прибежище в драматургической канцелярии театра Рейнгардта.

Когда Рейнгардт в 1920 году, после капповского путча, покинул Берлин и появлялся в своем театре лишь во время гастрольных постановок, это говорило не о каком-то внезапном повороте настроения или об усталости. Прежде всего это был протестующий жест художника, морально не желающего признавать новый режим.

В постановках Рейнгардта доминировала чувственная сторона действительности. Красочность декоративного обрамления и костюмов, приятно звучавшая музыка радовали чувство. Рейнгардт не только обильно использовал музыку в своих постановках, он культивировал актерскую речь, усиленно выявляя ее музыкальную ценность, тщательно градуируя и оттеняя диалог. Ритмика движения, парение танца проникают в кровь. Краска, музыка, танец чередуются, сливаясь в живое единство. В общий серьезный тон вторгается веселое буйство фарса. Игра искрится выдумкой. Творческая фантазия, обольщения сцены громоздятся без передышки.

Рейнгардт обладает большим чутьем индивидуальности художественного образа, несравненности и неповторимости актерского дарования. Он так безмерно влюблен в неповторимость жизни, в индивидуальное, личное, что охотнее всего привлекает к работе актеров, приметных уже физическим своим сложением, выделяющихся как личность, как особь. Так воспитал он большую актрису из крохотной женщины—Гертруды Эйзольдт, привлекшей его своей застенчивостью и воздушностью, причем эти черты вносились во все исполняемые ею роли. Так выводил он в главных ролях не одну даму общества, ничего общего не имевшую с актерским искусством, но владевшую личным обаянием, что служило одновременно новой сенсацией для его театра.

Таким же чутьем обладал Рейнгардт к неповторимости сценической ситуации, причем опять-таки чувственный ее момент использовался для создания сценической атмосферы. Его крупнейшие постановки замечательны именно разительным подчеркиванием общего настроения. Например, «Дон Карлос» зажил в его постановке новой жизнью благодаря картине чопорного придворного этикета, благодаря атмосфере придворных интриг, в которой особенно рельефно выделялось одиночество королей.

В постановках Рейнгардта жизнь выступала как полноправная свободная игра живых сил. В постановке «Разбойников» необузданно играли юные силы в полнокровии бывших сту-

дентов — будущих разбойников. Такое именно впечатление оставлял выход разбойников, которые освобождают Роллера и в буйном восторге лавиной заливают сцену. В том же духе оформлены были наиболее яркие психологические переживания в постановке «Стеллы» или пьесы Метерлинка, впечатляя зрителя некоим физическим излучением нежнейшей души. В свою очередь в таких постановках, как «На дне», натурализм выступал как точное изображение физической природы.

В постановках Рейнгардта, радостно впивающего чувственную сторону жизни, пылает жизнеутверждающий оптимизм, необузданная, бурная жизнерадостность. В этом смысле весьма характерна была постановка шекспировского «Венецианского купца». Интерпретация Рейнгардта решительно отступала от обычной буржуазно-либеральной интерпретации, с величайшей отчетливостью формулированной Генрихом Гейне и рисующей Шейлока несчастным, страдающим человеком.

Рейнгардт возводил в герои не купца Шейлока, но королевского капуцина Антонио, представителя венецианской аристократии. Вот кто имеет право на жизнь — гордая, легкомысленная каста, что колышется на волнах жизни. Неправым остается Шейлок, которого жизнь терзает, который принимает эту жизнь всерьез. В этом противопоставлении Рейнгардт пускает в ход все доступные ему приемы сценического искусства. Темной дыре, зарешеченному дому гетто, мрачно снующему Шейлоку, который выскакивает из своего жилища, готовясь к прыжку на врага, противопоставляются венецианцы. Высокие светлые жилища, культура. Во дворце Порции — непринужденная роскошь, поэзия, музыка, танец. На крыльях счастья и удачи венецианцы не ходят — витают, танцуют по сцене, полные буйных жизненных сил. Лоренцо охлаждает горящую грудь свою танцем, воркующей болтовней, студит разгоряченные чувства водой, которую черпает горстью из колодца.

Демагогическая речь Порции на суде превращается у Рейнгардта в манифест человечности. Юридическое крючкотворство, благодаря которому Шейлок оказывается обойденным, претворяется у Рейнгардта в «справедливое» решение суда. Продолжительный смех подымается в зале суда, резко подчеркивая победу венецианцев и долгой издевкой провожая побежденного Шейлока. И наконец, финал — разнообразнейшие пары, не могущие дождаться ночи, — превращается у Рейнгардта в симфонию радости, где сливаются интимная лирика любви, благостное спокойствие итальянской летней

ночи, сверкание свечей и звезд, страстная музыка, освобожденная радость, смех и беснование аристократов.

Красочность, расточительность, чувственность, сублимированность театральных постановок Рейнгардта без сомнения были идеологическим выражением самочувствия пресыщенной буржуазии, живо ощущающей свое господствующее положение, верящей в беспечальное будущее, в вековечность своего господства. Эти слои хотели, чтобы искусство утверждало их вечное житие, они хотели еще раз насладиться блеском и властью своей в художественном воплощении их жизни.

Но театр Макса Рейнгардта, особенно его «Большой драматический театр», обслуживал широкие массы населения. Отсюда громадная польза его для буржуазии, ради которой Рейнгардт изображал ее собственное беспечальное владычество, морально оправдывая существующий строй. Отсюда же — чрезвычайный вред для рабочих. Чувственный характер постановок Рейнгардта помогал ему сеять иллюзии в массах, внедряя буржуазные тенденции и идеи во все поры общества. усыпляя мысль рабочего зрителя.

Постановки Рейнгардта действительно отражали в себе многие моменты реальной жизни, но в целом они служили прикрашиванию реальности, помогая идеализировать богатство, издеваться над бедностью и людским несчастьем, укрепляя наихудшие идеи буржуазии о праве на эгоистическое счастье, о якобы безграничных правах индивидуальности, чувство религиозности и т. д. Вот почему это искусство, несмотря на весь свой внешний блеск, очень мало несло в себе жизненной правды — и столь же мало подлинного искусства. Во всяком случае его нельзя было сравнивать с последним великим периодом расцвета буржуазного театра в Германии, театоа Брама, где давали социально-критические драмы Ибсена, Гауптмана, Зудермана, где преподносились зрителю, пускай довольно скудные, но правдивые идеи в органичной форме; театра, сумевшего привлечь таких крупных актеров, как Альберт Бассерман, Рудольф Ритнер, Эльза Леман. Даже буржуазная критика отдавала себе отчет в том, что театр Рейнгардта, в сущности, представлял собой шаг назад, несмотря на значительность его продукции, несмотря на крупные актерские силы. Альфред Керр, критик «Берлинер тагеблатт». в настоящее время изгнанный из Германии правительством Гитлера, указывал в свое время на сусальность постановок Рейнгардта, сравнивая его искусство с искусством венских кондитеров.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

«НАРОДНЫЙ ТЕАТР»

«Народный театр» принадлежал к числу театральных предприятий, противопоставлявших себя коммерческому театру. В отличие от придворных и городских театров, получавших крупные денежные субсидии, «Народный театр» содержался на грошевые сбережения рабочих. Рабочие, любящие театр, мелкие служащие объединялись в организации «Народного театра». Такой любитель театра уплачивал пятьдесят пфеннигов ежемесячного членского взноса и за это получал раз в месяц театральный билет на постановки, организуемые местными обществами «Народного театра».

Этот метод капиталонакопления и охвата зрителя возник в Германии после отмены закона о социалистах. Прототипом «Народного театра» послужил так называемый «Свободный театр», основанный в Германии группой радикальных писателей. В свою очередь он отправлялся в своей организации и репертуаре от «Свободного театра», учрежденного в Париже Антуаном. «Свободный театр» представлял не только определенную форму театрально-производственной организации, но вместе с тем и определенное художественное направление. На арене «Свободного театра» подвизались воинствующие германские натуралисты, изгнанные с официальных подмостков и нашедшие здесь боевое поприще и зрителя. На сцене «Свободного театра» состоялась знаменитая премьера драмы Гергардта Гауптмана «Перед восходом солнца» и его же «Праздник мира». Здесь же поставлены были программное произведение ортодоксальных натуралистов Арно Гольца и Иоганна Шлафа «Семейство Зелике» и комедия Германа Бара «Новые люди». В репертуаре «Свободного театра» звучали социалистические мотивы («Перед восходом солнца», «Новые люди»). Од-

нако в его репертуаре не было в этом смысле твердой принципиальной линии, так как в других вещах социалистический мотив звучал весьма заглушенно или отсутствовал вовсе. Подбор репертуара определялся соображениями формы, натуралистической стилистики.

В 1890 году основан был «Свободный народный театр». Учредителями его были по преимуществу мелкобуржуазные писатели, близко стоявшие к социалистическому движению, организационно не связывающие себя до конца с рабочим движением и его партией, революционной еще в то время социал-демократической партией Германии. Основные посты в руководстве заняты были писателями, которые объявляли себя независимыми от партии, величаясь «независимыми социалистами». Во всем правлении был один социал-демократ — Тюрк, работавший в качестве кассира. «Свободный народный театр» в организационном отношении опирался на зрительскую массу, на четыре пятых состоявшую из рабочих, а на одну пятую из социалистически настроенной интеллигенции.

Организационный принцип «Народного театра» сыграл большую роль в истории германского театра: в качестве зрителя здесь выступали в первую очередь рабочие, выступали сплоченно, организованной массой. Это указывало на силу рабочего зрителя, который организовался по определенному классовому принципу, претендуя на свой собственный театр. Это показывало, что в борьбе за театр, пролетариат выработал более высокие формы театрального производства в сравнении с капиталистическими. Вместо случайного зрителя, покупающего билет в кассе, создалась постоянная организация зрителей. Экономически это обеспечивало театру определенный бюджет, театру не приходилось гоняться за сенсацией, и он в состоянии был планомерно строить свой репертуар. Далее, благодаря постоянному составу зрителей, между зрительской массой и определенным театром создавалась тесная и постоянная связь, опять-таки необходимая для прочного воздействия театра на зрителя. И наконец, в условиях германского полицейского государства, которое жестоко обрушивалось на революционный пролетариат, организация зрителя в «Общество народного театра» позволяла, вопреки полицейским и цензурным придиркам, ставить такие пьесы, которые безусловно были бы запрещены для открытых спектаклей.

Особенно ясным становится превосходство организованного зрителя и влияние его на художественный уровень театра, ког-

да мы представим себе состояние театра, ориентирующегося на случайного зрителя. Положение таких театров в послевоенной Германии заметно ухудшилось. Это материальное превосходство, эти благоприятные предпосылки побудили в дальнейшем таких революционных деятелей театра, как Пискатор и др., в свою очередь организовать рабочего зрителя вокруг своих театров.

Но, конечно, при всем своем значении для художественного развития революционного театра, решает не форма организации как таковая, а содержание, которому эта форма служит.

Еще в 1870 году один германский чиновник, близко стоявший к Бисмарку, придворный советник Ган, изложил в докладной записке принципы организации королевского прусского народного театра, предлагая организовать рабочего зрителя, чтобы вернее подчинить его идеологическому влиянию правящего класса. И в дальнейшем буржуазные круги из тех же соображений занимались серьезно проблемою «Народного театра», выдвинув ряд проектов в этом направлении.

В рецензии на один такой проект, помещенной в журнале «Нейе цейт», было написано следующее:

«Задача «Свободного народного театра» в том, чтобы сделать для пролетариата доступными в сценической постановке такие драмы, которые в силу их тенденции не могли быть поставлены до сих пор и были скрыты от пролетариата.

Если театр изменит этой задаче, если он будет ограничиваться постановкой драм, показываемых и в других театрах, если его единственное отличие от других театров будет заключаться в высоте входных цен, если он опустится до драматического наоодного театра,— он утратит всякое культурно-историческое значение. Для пролетариата это еще не социальная проблема — будет ли рабочий сидеть за 50 пфеннигов на галлерее или в партере».

Таким образом в журнале заостряется проблема народного театра на репертуаре (постановка пьес, не показываемых пролетариату из-за их тенденциозности, постановка пьес, не показываемых в других театрах).

Репертуар «Свободного народного театра» составлен был следующим образом:

1890 год: «Ледоход» Макса Гальбе, «Эгмонт» Гете, «Натан Мудрый» Лессинга, «Судья из Саламеи» Кальдерона.

1891 год: «Столпы общества» Ибсена, «Пеоед восходом солнца» Гауптмана, «Враг народа» Ибсена, «Честь» Зудермана, «Крепостной» Писемского, «Потерянный рай» Фульды,

«Разбойники» и «Коварство и любовь» Шиллера, «Дважды самоубийца» Анценгрубера.

1892 год: «Союз молодежи», «Нора» , «Привидения» Ибсена, «Ревизор» Гоголя, «Ледоход» Гальбе, «Пастор из Кирхфельда» Анценгрубера, «Тереза Ракен» Золя, «Рабыня» Фульды, «Мария Магдалина» Геббеля.

Пьесы эти решительно и зло разоблачали гниль буржуазной действительности. Наряду с социалистическими мотивами, звучавшими в произведениях Фульды и др., пьесы эти показывали, как в условиях буржуазной действительности не могут получить разрешение ни проблема женской эмансипации («Рабыня» Фульды, «Нора» Ибсена), ни проблема религии («Пастор из Кирхфельда»), ни проблема социальной морали («Столпы общества», «Привидения»). Буржуазные театры неохотно ставили этот репертуар, так как пьесы эти подрывали веру в вечность капитализма. Классические произведения, находившие себе место в этом репертуаре, укрепляли чувство свободы («Эгмонт»), готовность к борьбе с физическим и моральным гнетом правящих классов и теми идеями и представлениями, какие продуцируются ими в целях самозащиты («Коварство и любовь», «Натан Мудрый», «Мария Магдалина», «Разбойники»).

Разумеется, характерной чертой этого репертуара была его буржуазно-оппозиционная, а не революционно-пролетарская направленность. Если среди перечисленных драматургов той эпохи не было ни одного идеолога рабочего класса, то еще в меньшей степени пролетарский зритель того времени мог опираться на своих идеологов в сфере театра, в области актерского искусства. «Общество народного театра» по слабости своих финансов не могло ни содержать свой собственный постоянный театр, ни располагать актерами и режиссерами, идеологически связанными с рабочим движением. «Общество народного театра» поневоле должно было ограничиваться от случая к случаю арендой театрального здания, нанимая актеров и режиссеров для исполнения репертуара, намеченного правлением «Свободного народного театра». Иначе говоря, никакой творческой работы «Свободный народный театр» в то время не вел.

Остро критическая линия в подборе репертуара образовывала отчетливую грань между принципиально выдержанным и художественно квалифицированным «Свободным народным театром» и буржуазными «народными» театрами, ставившими

себе преимущественно «педагогические» цели, как, например, берлинский «Театр имени Шиллера».

Буржуазия мобилизовала свои силы против «Свободного народного театра». Не говоря уже о явно реакционных элементах буржуазной интеллигенции, в этой кампании участвовали так называемые радикальные писатели, в том числе популярный впоследствии театральный директор Отто Брам, создавший в «Немецком театре» последовательно натуралистический сценический стиль. Люди, подобные Браму, заявляли, что «... «Свободный народный театр» ничего общего не должен иметь с политикой», издеваясь над марксистами, критикующими политически слабые места в драматических произведениях «социологизирующих» драматургов. Брам говаривал, что «эстетикам социализма всегда хотелось бы видеть Карла Маркса в пятиактной драматизации».

Одной из форм мобилизации буржуазных сил против зарождающегося революционного театра было учреждение «Театра имени Шиллера». Меринг говорил по этому поводу: «...«Театр имени Шиллера» должен был, пользуясь весьма высоким (разумеется, государственным) покровительством, побить «Свободный народный театр»...» Побить дешевыми ценами, которыми пытались завлечь рабочих, и постановкой — от случая к случаю — пьес оппозиционного направления. Но, вообще же говоря, театр своими постановками сеял в рабочих массах буржуазные иллюзии. Меринг в свое время бичевал беспринципность подобного рода «народных театров», говоря, что «...«Театр имени Шиллера» борется под таким лозунгом: сегодня — «Разбойники», завтра — «Пожиратель фиалок»[1]...»

Буржуазным воителям против социал-демократического «Народного театра» помогали «независимые социалисты», как мы уже говорили, учредившие «Свободный народный театр» и пользовавшиеся очень большим влиянием в его руководстве, потому что председателем ферейна[2] был независимый социалист — писатель Бруно Вилле. Сидя в правлении ферейна, Бруно Вилле вел жестокую борьбу против другого члена правления, Тюрка, который был доверенным лицом социал-демократической партии. Вилле добивался, чтобы исключительное право выбора репертуара предоставлено было правлению, т. е.

---

[1] «Пожиратель фиалок» Густава Мозера — пустейший фарс из военной жизни, до сих пор увеселяющий буржуазную публику

[2] Ферейн — союз.

независимым социалистам, составлявшим большинство в правлении. Иначе говоря, Вилле стремился к эмансипации «Свободного народного театра» от влияния социал-демократической партии и организованного рабочего зрителя.

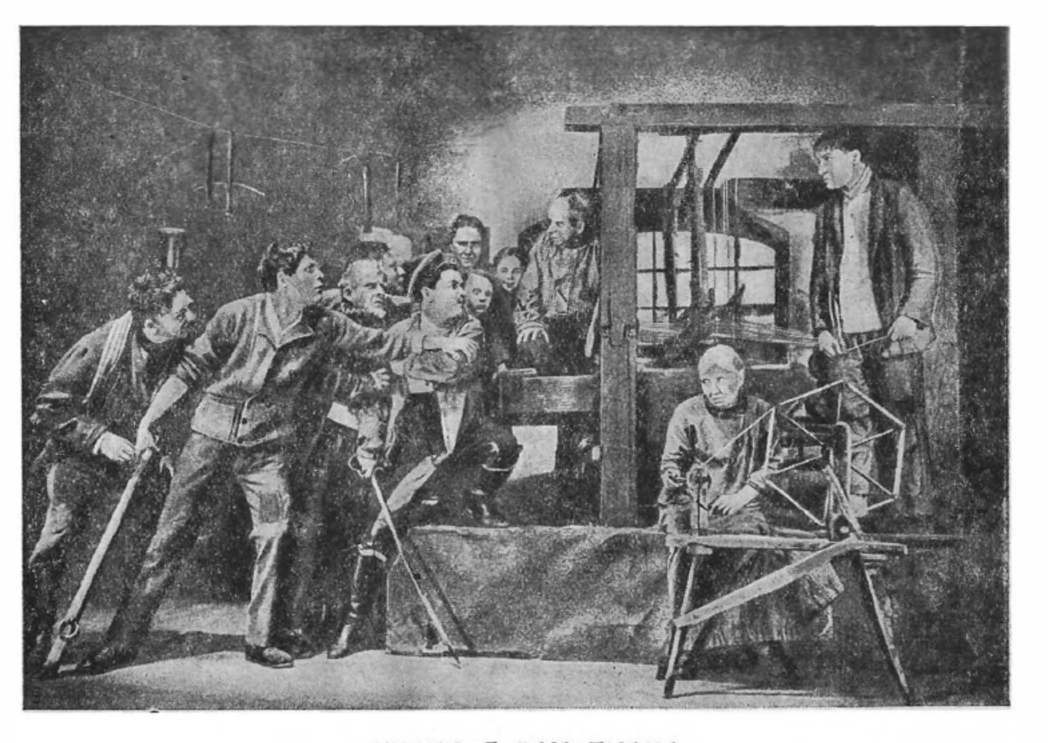
После того как большинство ферейна дало понять Бруно Вилле, что оно не намерено следовать его замыслам, он ушел и увлек за собой часть ферейна, главным образом «работников умственного труда», учредив «Новый свободный народный театр». Руководство этим театром вверено было Францу Мерингу. Это было осенью 1892 года.

Наряду с идеологической борьбой буржуазия мобилизовала против социал-демократического «Народного театра» грубую физическую силу государственного аппарата.

По тактическим соображениям социал-демократия как партия официально не принимала участия в «Народном театре». Официально ферейн преследовал культурно-просветительные цели, для чего и была создана организация зрителей. Но ферейны подчинялись специальному закону (о союзах и обществах), дававшему известную возможность лавирования в выборе репертуара. Между тем государственная прокуратура всеми силами старалась доказать, что ферейн преследует политические цели, а следовательно, закон о союзах и обществах не распространяется на «Народный театр». Она доказывала, что «Народный театр» должен подчиняться суровым правилам, существовавшим в то время для политических организаций и учреждений,— правилам, по которым власти пользовались правом цензуры и роспуска политической организации, нарушающей или хотя бы угрожающей общественному порядку. На основании этого параграфа прусская прокуратура воспретила постановку «Ткачей» Гауптмана и посадила автора на скамью подсудимых.

Эта энергичная борьба буржуазии против «Народного театра», в которой на одной стороне стояло большинство буржуазной интеллигенции самых различных оттенков, вплоть до радикальной группы натуралистов (Брам, Гартлебен, Бруно Вилле и т. д.), а на другой стороне — «Свободный народный театр»,— эта борьба показывает, какую роль играл «Свободный народный театр» в революционно-освободительном движении пролетариата.

Но этот же факт говорит о значительном развитии германского рабочего движения, так как в других капиталистических странах завоевание таких идеологических позиций, как искус-



«ТКАЧИ» Г. ГАУПТМАНА
В постановке Берлинского государственного театра
Режиссер Иесснер

ство театра, падает на более позднее время. Мы наблюдаем в этих странах начатки революционного театра лишь после империалистической войны.

В своем предисловии к книге «Крестьянские войны в Германии», написанном 1 июля 1874 года, Фридрих Энгельс говорил следующее:

«Нужно признать, что немецкие рабочие с редким пониманием использовали преимущества своего положения. Впервые с того времени, как существует рабочее движение, борьба ведется на трех его фронтах — теоретическом, политическом и практически-экономическом (сопротивление капиталистам) — так планомерно и в такой взаимной связи. В этом, так сказать, концентрическом методе нападения состоит сила и непобедимость немецкого движения»[1].

Борьба на театральном фронте и была одним из элементов концентрированного наступления рабочего движения в Германии.

Но и в эту цветущую пору социал-демократического рабочего движения в Германии давали себя знать отчетливые ревизионистские тенденции, исходившие от буржуазной агентуры в рабочем движении. И эти тенденции нашли свое отражение в «Свободном народном театре».

В рецензии на книгу Отто-Вильгельма фон Гога «Нужда германского актера» (Цюрих, Цезарь Шмидт, 1893), автор которой, рисуя актерскую нужду, призывает актеров организоваться, рецензент «Нейе цейт» Эд. Б. (очевидно — Эдуард Бернштейн) пишет: «Одним из плодов актерской профессии является неспособность к совместной борьбе против хозяина». И Бернштейн рекомендует посылать в городские парламенты рабочих представителей, которые будут выступать против ростовщической и эксплоататорской политики театральных предпринимателей. Вместо того, чтобы постараться организовать актерскую массу для борьбы с предпринимателями вообще и театральными предпринимателями в частности,— задача безусловно трудная, но, как показало время, не такая уж невозможная,— он тешит актерскую массу отдаленным социалистическим будущим и розоватыми перспективами парламентской борьбы.

Репертуар «Народного театра» не всегда подбирался с необходимой тщательностью. Так, Меринг с величайшей резкостью критиковал постановку «Потерянного рая» Фульды.

---

[1] Ф. Энгельс, «Крестьянские войны в Германии». Соцэкгиз. 1931.

В этой пьесе рисуется борьба рабочего с капиталистом, причем капиталиста все время травят. Но дочь капиталиста проникается любовью к рабочему классу и уговаривает своего отца помириться с рабочими. Занавес опускается над трогательной и неправдоподобной сценой классового примирения буржуазии с пролетариатом.

Помимо того, «Народному театру» грозила вырождением шаткость принципиальных позиций, на которых стояли в то время по отношению к рабочему германскому движению лучшие теоретики искусства.

Мы имеем в виду главным образом Франца Меринга. Несомненно, Франц Меринг сыграл крупнейшую роль в развитии марксистского мышления в области литературоведения и театроведения. Но в то же время он не сумел освободиться от многих буржуазных предрассудков.

В 1892—1893 гг. движение «Народного театра», особенно в провинции, в имперских городах, переживало необычайный стихийный подъем. Каждой провинции, каждому району империи хотелось завести у себя по столичному образцу свой местный ферейн «Народного театра». Меринг видел в этом разбухании «Народного театра» известную опасность, угрозу дробления сил рабочего движения по слишком многим участкам фронта. И вот в № 43 «Нейе цейт» за 1893 год появляется передовая без подписи, озаглавленная «Свободные народные театры». Так как мысли, излагаемые в этой передовой, повторяются в статье Меринга от 17 сентября 1894 г. «Берлинский театр», представляется весьма правдоподобным, что передовая была написана самим Мерингом.

Мы находим здесь такие принципиальные замечания:

«В борьбе пролетариата за свою эмансипацию театр никогда не будет играть решающей или хотя бы влиятельной роли».

А в статье «Берлинский театр» мы читаем следующее:

«Разумеется, никто из членов «Народного театра» не строит себе иллюзий ни по поводу того, чего вообще в состоянии добиться ферейн в условиях капиталистического общества, ни в вопросе о том, какую роль он может сыграть в борьбе за эмансипацию пролетариата. Однако в неизменных рамках, какие положены «Свободному народному театру», это единственный театр в столице Германии, безраздельно живущий искусством, театр, который в равной мере может с удовлетворением глядеть на свое настоящее и со спокойствием — в будущее».

Мы видим, с какой непомерной опаской очерчены здесь возможности революционного искусства в странах капитализма.

Возможное значение революционного искусства как оружия в революционной борьбе оценивается здесь необычайно скупо. А между тем дальнейшее развитие революционного театра в Германии и в других капиталистических странах показывает, насколько более широкими возможностями практически воспользовалось революционное театральное движение в капиталистических странах.

Эта явная, решительно опровергнутая ходом событий недооценка влияния революционного театра коренится в том, что Меринг, хотя и понимал завоевание искусства пролетариатом как результат определенного развития рабочего движения, не уяснял себе, однако, всего влияния, какое мог бы оказать театр в то время на развитие рабочего движения. В конечном итоге это отрицание взаимодействия театра и действительности происходило оттого, что Меринг видел в театре всего лишь культурообразующий фактор, а не орудие, используемое в классовой борьбе всеми классами, а следовательно, и пролетариатом.

Вот что писал Меринг в упомянутой передовице:

«Чем больше растет рабочее движение вширь и — главное — вглубь, тем больше оно будет стремиться к завоеванию мира прекрасной иллюзии, представлявшего столь значительную реальность в его собственной предъистории. Это исконное стремление рабочего класса непреодолимо, и всякая попытка его разрушить была бы опасным и ложным шагом. Пролетариат развивается не по одностороннему шаблону,— и в этом далеко не последняя причина его силы. Новые источники вырываются из-под почвы там, где бы их никто не заподозрил. Их невозможно засыпать, и нужно, конечно, позаботиться, чтобы они в конце концов вернулись в великий поток культурного прогресса, представляемый рабочим движением».

Меринг высказывает здесь целый ряд весьма ценных и глубоких мыслей о пролетарском искусстве, однако уклоняется от самого важного,— не говорит полным голосом, что искусство — оружие классовой борьбы. Он ограничивается призывом, чтобы искусство «Народного театра» влилось в поток культурного прогресса, олицетворяемого рабочим движением. Формулировка недостаточная, неудовлетворительная.

Недостаток твердых воинствующих позиций в социал-демократических рядах в вопросе о движении «Народного театра» отчетливо давал себя знать даже в лучшую пору этого движения. Например, вместе с сецессионистами, основавшими «Новый свободный народный театр», ушел и Ледебур, член социал-демократической партии, впоследствии один из лидеров

«Независимой социал-демократической партии Германии». Это показывает, что у партии не было каких-либо твердых принципов в вопросе о «Народном театре».

Сам Меринг на первых порах не интересовался «Народным театром». Лишь после раскола он взял руководство в свои руки. Полемические статьи Меринга не дают правильного марксистского анализа причин и объективного смысла раскола. Он считает раскол по премуществу результатом склоки, невыносимого характера Бруно Вилле, не учитывая всего значения борьбы буржуазных элементов против социал-демократической части «Народного театра». Революционная линия «Народного театра» достигла кульминационной точки в постановке «Ткачей» Гауптмана, оказавшей, по отзывам очевидцев, громадное агитационное воздействие на зрителей реалистическим изображением капиталистической эксплоатации и сопротивления эксплоатируемых. Правда, движение «Народного театра» продолжало расти вширь, росла численность местных ферейнов «Народного театра», без которых не обходился ни один крупный город Германии; но принципиальный уровень репертуара падал, боевая энергия движения постепенно ослабевала. В репертуар все чаще включались пьесы, которые могли быть поставлены и в других театрах, ферейн все больше превращался в драматический «Народный театр», утрачивая культурно-историческое значение, каким обладал революционный народный театр. «Народный театр» все более превращался в театр буржуазный, единственное значение которого состояло в том, что он давал пролетариям возможность посидеть иной раз в партере вместо галлереи.

Это превращение «Народного театра» в буржуазный театр и вытекавшая отсюда утрата его культурно-исторического значения вызывались обуржуазиванием социал-демократии, в чем больше всего был повинен тот же ренегат Каутский, который вначале лицемерно выступил против буржуазного понимания путей «Народного театра».

С процессом обуржуазивания «народных театров» совпал процесс обуржуазивания самодеятельного рабочего театра в Германии. Мы уже говорили, что одним из недостатков движения «Народного театра» было отсутствие у него каких-либо творческих функций. И вот в 1900-х годах, в рабочих массах возникла тяга к творческой самодеятельности. Стали появляться рабочие театральные ферейны. Но вместо того, чтобы обратить внимание на этот процесс и возглавить его, социал-

демократическая партия и не пыталась повернуться в эту сторону. В результате рабочие театральные ферейны выродились в самые низкопробные любительские кружки, своими постановками популяризировавшие среди рабочих масс буржуазные представления и иллюзии.

Накануне мировой войны «Народному театру» удалось осуществить свою заветную мечту. До тех пор ему постоянно приходилось арендовать для своих постановок чужие театральные помещения, теперь он мог, наконец, построить себе на грошевые сбережения рабочих специальное здание, снабженное последними достижениями тогдашней театральной техники. Однако этот успех использован был не в интересах, но против интересов рабочего класса. Руководство берлинского «Народного театра» все так же не помышляло о самостоятельных творческих функциях или о том, чтобы стимулировать и развивать творческую энергию рабочего класса. Первым директором «Народного театра» был Макс Рейнгардт. Анализ его системы, его художественного направления говорит о том, что он не мог не использовать «Народный театр» для пропаганды в нем буржуазных иллюзий и представлений, распространявшихся им в других его театрах.

Если тогдашнее правление весьма мало интересовалось проблемой репертуара (об этом говорит и практика Макса Рейнгардта, пересадившего на почву «Народного театра» репертуар своего «Немецкого театра»), зато руководители организации «Народного театра» сильно пеклись о демократическом распределении билетов. Это была социальная проблема, которую им хотелось «разрешить» в «Народном театре». Архитектура в зрительном зале «Народного театра» позволяла видеть происходящее на сцене с любого места под одним и тем же «демократическим» углом зрения, между тем в так называемых ярусных театрах галерка находилась в гораздо худших условиях в сравнении со зрителем, сидящим в партере.

Далее организована была билетная лотерея: посетитель «Народного театра» вытаскивал из урны номер места и т. п.

Этими методами филистерское руководство «Народного театра» создавало иллюзию «демократизма» и отвлекало рабочего зрителя от борьбы за подлинный пролетарский революционный театр.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

ГЕРМАНСКИЙ ТЕАТР В ГОДЫ ПОСЛЕВОЕННОГО РЕВОЛЮЦИОННОГО ПОДЪЕМА

(1918—1923)

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

ЭКСПРЕССИОНИЗМ В ГЕРМАНСКОМ ТЕАТРЕ

ИСТОРИЧЕСКАЯ СИТУАЦИЯ В ГЕРМАНИИ в 1918—1919 гг.

Германия очень поздно вступила в империалистическую фазу развития, когда наиболее доходные колонии были уже разделены между другими странами. С другой стороны, концентрация германской промышленности и развитие последней на базе современной техники протекали с невероятной быстротой, превращая Германию в серьезного конкурента Англии на мировом рынке. Все это до крайности обостряло противоречия между империалистическими державами. Противоречия эти вызвали взрыв мировой войны (1914—1918 гг.), в которую втянуты были почти все империалистические государства. В 1918 году германская армия была разбита наголову; это поражение усилило недовольство широких рабочих и солдатских масс и способствовало революции в Германии. Восстание, захватившее огромные массы и потому имевшее все перспективы народной революции, смело монархию. Провозглашена была «социалистическая» германская республика. Но в действительности это была не социалистическая, а капиталистическая республика. Мерами чудовищного белого террора подавлены были восстания революционного пролетариата: восстание спартаковцев в Берлине (январь 1919 года), советская власть в Баварии (май 1919 года), восстание рурского пролетариата, последовавшее за капповским путчем (1920 г.), и революционное восстание в Средней Германии (1923 г.).

В успехах контрреволюции наибольшая заслуга принадлежит социал-демократии, принимавшей активное участие в работе контрреволюции. Немало может записать на свой счет и «независимая» социал-демократия благодаря своей тактике

проволочек и переговоров с врагом, а также нейтрализации революционных сил.

Как удалось социал-демократии остановить движение масс?

Перед нами здесь целая серия важнейших фактов. Во-первых, революция 1918 года покончила с монархией, во-вторых, она покончила с войной. В-третьих, она внешне значительно расширила права населения введением «всеобщего» избирательного права. В-четвертых, она удовлетворила кое-какие социальные требования рабочего класса, сократила рабочий день, улучшила социальное страхование и т. д. Все это были реальные вещи, достигнутые под революционным напором масс, но Эберт и К°, которые еще в ноябре прилагали все усилия к сохранению монархии, выдавали победы революции трудящимся за достижения германской «социалистической» республики. Социал-демократическое правительство,— этот исполнительный орган буржуазии,— воспользовалось завоеваниями революции для того, чтобы присвоить себе ореол революционного правительства в глазах значительной части пролетариата и мелкобуржуазных трудящихся слоев. Опираясь на завоеванный «авторитет», ему удалось остановить революцию и подавить подлинно социалистическое революционное движение.

Таковы были реальные факты, дававшие пищу мелкобуржуазным иллюзиям о постепенном, «гуманном» переходе к социализму.

Следовало бы думать, что в этот первый период процесс разложения искусства — и в особенности театрального искусства, обострившийся в театре Рейнгардта,— протекал ускоренным темпом. Ведь несмотря на то, что капитализм спасен был предательством социал-демократии, он потерпел все же сильное потрясение, тем более, что германская буржуазия вынуждена была подписать Версальский договор, что равносильно было обострению противоречий между германской буржуазией и германским пролетариатом, что равносильно было увековечению неустойчивого равновесия, в каком находился германский капитализм.

Между тем — по крайней мере в первые годы после войны — в Германии наблюдаются подъем германского театра, оживление творческой деятельности драматургов, повышенный интерес к театральному искусству, энергичная поддержка художественных театров со стороны государства и городов, общий поворот театра к постановке и осмысливанию серьезных проблем.

Причину того, что германский театр переживал в ту пору заметный подъем, приходится, повидимому, искать в революционном характере эпохи. Восстания германского пролетариата, а главное — революция в России не только выковали крупных вождей германской революции, как Либкнехт и Люксембург, но толкали основную массу художественной интеллигенции к серьезному пересмотру ее традиционных взглядов.

Однако, как мы уже указывали, буржуазия вынуждена была для спасения капитализма прибегать не только к террору, но и к помощи самых разнообразных форм иллюзии о «свободной» Германии.

В области театра эта ситуация нашла наиболее активное и четкое выражение в экспрессионизме. Подъем и развитие германского театра в этот период теснейшим образом связаны были с подъемом и развитием экспрессионизма на театре, как наилучшей художественной формы распространения иллюзий, потребных для капитализма.

ФОРМИРОВАНИЕ ЭКСПРЕССИОНИЗМА В ДРАМАТУРГИИ до 1918 года

Откуда пошел экспрессионизм? Что такое экспрессионизм и какую объективную роль сыграл он в классовой борьбе, происходящей в Германии?

Еще задолго до того, как экспрессионизм утвердился в театре, он оформился в области драматургии.

Когда угроза военной катастрофы стала реально ощущаться как неизбежное следствие накопившихся империалистических противоречий и нашлась немногочисленная группа людей, выступивших перед массами и разъяснивших создавшееся положение,— появились писатели, порвавшие с изжитыми традициями буржуазного искусства.

То были писатели-одиночки, группировавшиеся вокруг журналов «Ди акцион» («Дело») и «Штурм»: Карл Штернгейм, Георг Кайзер и др.

Их объединяло недовольство ролью, какую играло в то время искусство, и недовольство художественно-выразительными средствами традиционного искусства. Но если такой писатель и драматург, как Август Штрам, выражал недовольство миром и людьми, потому что они слишком мало проникаются общечеловеческими чувствами и чересчур отдаются стихии своих влечений, и поэтому пропагандировал в своих

произведениях великое, всепоглощающее чувство, выражаемое в отрывистых возгласах, вскриках, вне всякой логической связи, то такие писатели, как Карл Штернгейм и Георг Кайзер, подвергали анализу и критике конкретную социальную действительность прусского буржуазного государства.

Например, Штернгейм в своей трилогии «Из жизни буржуазного героя» (пьесы: «Штаны», «Сноб» и «1913 год») вскрывает закостенелость мелкобуржуазного мышления, лживость его понятий о чести, о половой и семейной этике. Социальное значение этой критики не в осмеянии филистера,— этим занимались до Штернгейма очень многие,— но в том, что филистер предстает как социальный персонаж, на которого опирается прусское государство.

То же и Георг Кайзер, который в своих комедиях «Ученик Вейгезак», «Ректор Клейст», «Ловушка», «Кентавр» рисует лицемерие филистера, шальной идеализм, узколобость, палочную дисциплину немецкого шульмейстера. Критикой немецкой школы занималось немало писателей и до Георга Кайзера, как, например, Отто Эрнест в своей известной пьесе «Воспитатель Флаксман». Но у Кайзера критика более уничтожающая, так как она вскрывает моральную дефективность немецких учителей и соответствующее качество идей, насаждаемых ими в массах. Например, в комедии «Кентавр» учитель Константин Штробель узнает, что его невеста должна получить наследство при условии, если у нее родится ребенок. И вот, сознавая свою ответственность за счастье невесты, Штробель считает долгом представить реальное доказательство своей мужской силы и для этого вступает в связь со служанкой. Несмотря на утрированность этого положения, Кайзер все же правильно уловил одну из сторон прусской действительности — доведенное до абсурда понимание «дисциплины», «долга» и «ответственности», которое усердно культивировалось в Германии Вильгельма. (Характерен в этом смысле анекдот про одного рабочего, раненного полицией во время демонстрации. Рабочий не смеет упасть на газон, потому что перед ним висит дощечка: «Ходить по газону воспрещается».) В этом смысле произведения Георга Кайзера и Штернгейма должны быть поставлены в один ряд с социально-критическими произведениями Генриха Манна «Верноподданный» и «Профессор Унрат».

Для Штернгейма и Георга Кайзера характерно изображение людей как функций, неудержимо обуреваемых понятиями и представлениями. Человек уже не «совокупность чувств и

представлений», как это себе представляли драматурги-идеалисты (Пауль Эрнест и др.). Он рисуется здесь объектом своих желаний, представлений и страстей, притом всегда одного желания, одного влечения и страсти, совершенно поглощающей все остальные свойства и желания человека. Побочные линии действия стираются здесь в обрисовке персонажей так же, как и второстепенные качества и чувства. Фраза строится у этих авторов с таким расчетом, чтобы довести до сознания читателя идейное содержание с наибольшей глубиной и четкостью. В соответствии с этим действие развертывается по одной линии. Характеристика действующего лица сводится к одному мотиву, подобно тому, как фраза строится по линии одной определенной мысли.

Вспыхнула война 1914 года. В то время в Германии мало было людей, которые могли осмелиться протестовать против империалистической войны. Известно, что даже такие значительные умы и крупные художественные таланты, как Гергардт Гауптман, Гуго фон Гофмансталь, Рихард Деммель, благословляли и поддерживали германский империализм.

Среди немногих, сумевших противостоять этому угару, были Карл Штернгейм и Георг Кайзер. К ним присоединился ряд других писателей: Иоганнес Бехер, Франц Верфель, Вальтер Газенклевер. Так как этих писателей связывало в ту пору родство их воззрений на искусство и на художественный метод, а с другой стороны — в основном одинаковое отношение к войне, то экспрессионизм превратился не только в художественное, но и в социально-политическое по своей программе движение и направление.

Обращение германской буржуазии к войне, как наиболее радикальному средству разрешения стоящих перед ней империалистических задач, заставило эту группу писателей заострить свое внимание на критике капиталистической действительности. Так, например, незадолго до войны Карл Штернгейм пишет третью и последнюю часть своей трилогии «Из жизни буржуазного героя» — «1913 год», в которой бюргер превращается в хозяина треста. В этой комедии автор рисует картину того, как капиталист всякий раз, когда дело заходит о гигантских прибылях, вновь и вновь оплевывает свои собственные понятия о совести и морали. А когда хозяину треста Христиану понадобилось, он сбрасывает и маску религии, чтобы обеспечить себе крупный военный подряд.

До тех пор Георг Кайзер в своих произведениях нападал

лишь на отдельные стороны капитализма. В этот период он обрушивается уже на капитализм в целом. Содержание драмы «Коралл» таково: сын миллиардера становится врагом своего отца и призывает массу забастовщиков к свержению капиталистов. Несмотря на то, что Кайзер подходит к критике капитализма с филантропических позиций, эта вещь несомненно свидетельствует о радикализации его творчества.

Бурным восторгом встречена была премьера драмы Газенклевера «Сын». В этой драме изображен семейный конфликт: отец, мучающий своего сына — молодого студента, умирает от удара под впечатлением столкновения с сыном. Конфликт приобретает широкое значение благодаря тому, что сын говорит о своем возмущении поступками отца в обобщенном виде, как о возмущении против всего поколения отцов. Между тем в тогдашней ситуации именно поколение буржуазных «отцов» и было виновником военной катастрофы. Поэтому возмущение сына и его резкий поступок восприняты были как негодующий призыв к решительным действиям против тогдашних властителей. Один из персонажей говорит: «Ты имей в виду, что в наше время борьба против отца — то же, что сотню лет назад отмщение князю».

В произведениях экспрессионистов в значительной мере отразились глубокое отчаяние и смятение, охватившие народные массы под впечатлением затянувшейся мировой войны. Благодаря этому факту экспрессионизм как художественное направление привлекал к себе в годы войны большое количество творческих сил, непрерывно расширяя свою сферу влияния и под конец мировой войны захватив искусство театра. По той же причине движение экспрессионизма пользовалось успехом у широкой публики. Несмотря на свою малую доступность для масс, оно принималось ими, так как в этой обстановке представления, насыщенные идейным содержанием, производили зажигательное действие. Естественно, что в период завершения войны, в период банкротства вильгельмовской монархии, в период господства иллюзий о «социалистической» германской республике движение это росло и пользовалось моральным доверием; а это в свою очередь еще увеличивало его размах, его активность — и, что также не следует игнорировать,— его иллюзии. И понятно, так как эти писатели еще прежде протестовали против войны, против самодержавия, против капитализма и потому были окружены героическим ореолом «адвокатов справедливости».

Историческая обстановка чрезвычайно помогла группе писателей-экспрессионистов войти в роль «заступников человеческих прав». Но для оправдания этой роли они должны были понять действительные закономерности исторического развития в период империализма, тесно связаться с движением пролетариата за освобождение от капиталистического ига, т. е. перешагнуть рамки экспрессионистских воззрений. В действительности большинство этих писателей не сумело перешагнуть эти рамки и продолжало сеять в массах иллюзии «гуманности» и филантропии, на деле укрепляя ту самую социальную действительность, с которою, как им казалось, они боролись.

Так тяготело над экспрессионизмом большое и грузное наследие прошлого.

ТЕАТРАЛЬНЫЙ ЭКСПРЕССИОНИЗМ до 1919 года

Некоторые пьесы драматургов-экспрессионистов, например «Штаны» и «Сноб», еще до мировой войны ставились Рейнгардтом. Но его постановки строились не в стиле экспрессионизма. Так, характерно, что комедия, с умыслом озаглавленная у Штернгейма «Богатырь», чтобы отметить всю силу стремления мелкой буржуазии дотянуться до крупного буржуа, у Рейнгардта получила безразличный и безобидный заголовок «Штаны». На сцене она опять-таки была частично лишена своих ядовитых зубов, после чего ни по содержанию, ни по форме своей уже не отличалась от других, обычных постановок Рейнгардта.

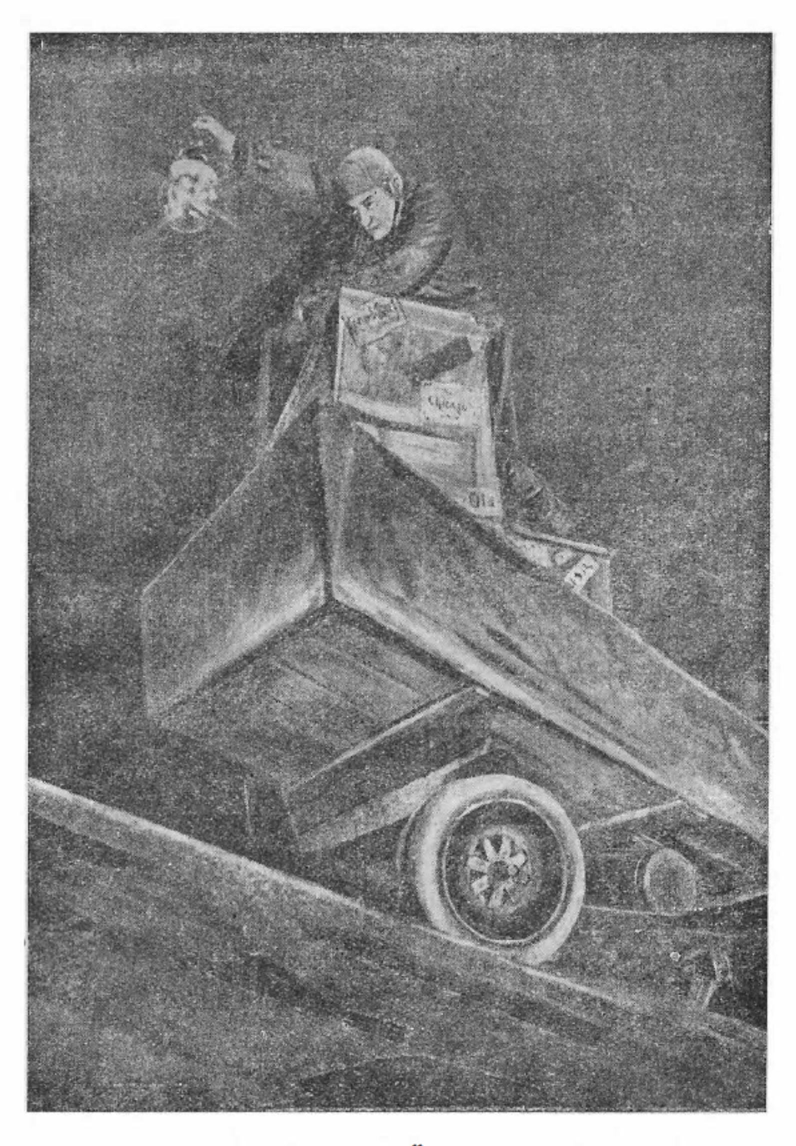
В 1916—1917 гг. театры все чаще начинают включать в свой репертуар произведения экспрессионистов, причем выразительные средства театра также перестраиваются по принципам экспрессионизма. Одной из первых постановок такого рода была пьеса Газенклевера «Сын» в мангеймском театре (режиссер — Рихард Вейхерт). Эта сценическая форма упрочилась в 1917—1918 гг. в городских театрах Франкфурта-на-Майне, где под руководством Карла Цейсса поставлен был ряд пьес экспрессионистов («Искушение» Пауля Корнфельда, «Род» Фрица фон Унру, «Миссия Земаила» Арнольда Цвейга). Целый ряд художников и режиссеров — Густав Гартунг, Карл-Гейнц Мартин и только что упомянутый Рихард Вейхерт — пытались в различных вариантах отыскать экспрессионистский стиль театрального показа.

Вплоть до падения монархии театральный экспрессионизм оставался явлением местного порядка, достоянием провинциальных культурных центров. Берлин еще не был захвачен экспрессионизмом. После падения монархии экспрессионизм проник и в берлинский театр. Первая пьеса в экспрессионистском стиле поставлена была в Берлине Карлом-Гейнцем Мартином, то было «Преображение» Эрнста Толлера.

Имевшая успех постановка Мартина нашла подражателей. Когда после революции придворные театры были ликвидированы и превращены в государственные, для руководства ими приглашены были люди, преданные социал-демократическому правительству. Например, в бывший берлинский придворный театр приглашен был получивший известность в Гамбурге режиссер Леопольд Иесснер. Именно Иесснер превратил берлинский государственный театр в одну из твердынь экспрессионизма, вышвырнув за борт запыленные традиции придворного театра. Под его руководством театр, который интеллигентные слои буржуазии обходили кругом, внезапно превратился в один из самых интересных и прогрессивных театров. Берлин был завоеван экспрессионизмом. Провинциальное движение привилось в общегосударственном масштабе. В 1919—1921 гг. вряд ли хоть один театр оставался вне влияния экспрессионизма. Даже наиболее консервативные области искусства шли за общим течением,— например, опера и балет, которые, вообще говоря, сопротивлялись новым влияниям. Размах этого движения был настолько сильным, что мало-мальски уважающие себя пансионы на Курфюрстендамм не только стены, но и ночную посуду расписывали в экспрессионистском стиле.

С расцветом экспрессионизма уделяется более серьезное внимание выбору репертуара. В то время как раньше германские театры заполнялись опереттой или порнографическим фарсом, в этот период начинают ставиться серьезные вещи, причем количество постановок достигает рекордных цифр в сравнении с пьесами легкого жанра. Так, именно в этот период «Живой труп» в постановке Рейнгардта, с участием Александра Моисси, гораздо лучше посещается и дает больший доход, чем пресловутая «Веселая вдова».

Если в предыдущий период наблюдался процесс превращения серьезного театра в театр легкого, развлекательного жанра,— в этот период наступает обратный процесс. Многие театры оперетты и фарса явно начинают прогорать со своим



«ПОХОД НА ВОСТОЧНЫЙ ПОЛЮС» БРОННЕНА

Весь спектакль исполняется одним актером. Изображенные на фотографии этюд дает представление о концентрированности экспрессионистской манеры.

легковесным репертуаром и становятся вынужденными перестроиться на драму.

С расцветом экспрессионизма театральная жизнь оживает, растет интерес к театру. Как грибы, вырастают новые театры в Берлине и в провинции, особенно театры литературного типа. Городские самоуправления даже в мелких городах начинают интересоваться искусством, субсидируют театры, принимают на себя весь экономический и художественный риск, заключают арендные договоры, не передавая уже этих театров в руки частных хозяев.

Выдвигаются новые люди. В театре появляются полчища авторов, которых раньше и на порог не пускали. Устанавливается мода на пьесы, идущие в данном театре впервые, раньше чем они успели появиться на других сценах страны. Не остается почти ни одного уважающего себя театра, который не давал бы несколько таких пьес в сезон, между тем как в прежнее время провинциальные театры, за небольшими исключениями, не стесняясь, повторяли у себя и пьесы, и авторов, пользующихся успехом в больших городах, что, разумеется, весьма ограничивало репертуарный ассортимент.

Одновременно выдвигаются новые режиссеры. Если до мировой войны в Берлине собственно был только один крупный режиссер — Рейнгардт, то, начиная с 1918 года, наряду с Рейнгардтом работает уже целый ряд режиссеров, которые определяются в течение нескольких лет как мастера и руководители германского театоа. Достаточно назвать Иесснера, Карла-Гейнца Мартина, Бергера и других.

Место прославленных мастеров актерского искусства, — Александра Моисси, Пауля Вегенера, Альберта Бассермана, до сих пор задававших тон в германском театре, — заступают новые люди: Фриц Кортнер, Вернер Краусс, Эмиль Яннингс, Елизавета Бергнер, которые как раз в то время перекочевали из Берлина в провинцию. Они завоевывают здесь высоты актерского искусства и общественного признания и представляют германский театр далеко за пределами Берлина и Германии. Лицо германского театра обогащается новыми, заметно меняющими его чертами. Человек, который побывал, скажем, вчера на постановке Шекспира в театре Рейнгардта, а на следующий день посетил популяоную в то время в Берлине и во всей Германии постановку «Ричарда III» в бывшем королевском театре, в последнем случае мог бы подумать, что он попал в какую-то другую страну или в иную эпоху, несмотря на

то, что театр Иесснера находился в какой-нибудь сотне шагов от театра Рейнгардта.

Во-первых, постановки этого театра отчетливо откликались на современность. Разве в величественном подъеме и внезапном падении короля не отражался столь близкий момент германской истории: блеск и могущество монарха-деспота Вильгельма II, бегство его и постыдное падение после разгрома германской армии? А между тем у Рейнгардта даже в пьесах современных драматургов, а тем более в постановках классических авторов нельзя было отыскать и следа политических мотивов современности.

Пойдем дальше.

Когда взвивается занавес, нашим глазам предстает оголенная лестница, кругом бесцветные стены Тоуэра и прижавшиеся к стенам люди в однотонных одеждах. Почти ничего индивидуального в речи, жесте, поведении: тени вместо живых людей. Вначале создается впечатление, будто попал на репетицию, где вполголоса, наспех разучивают роли. Иесснер наскоро отделывается от известнейших блестящих мест пьесы,—например от траурной речи овдовевшей королевы Маргариты в первом акте; выбрасывает важные эпизоды, последовательно обнажая основную линию пьесы — бег честолюбца через трупы людей, которые загораживают ему путь к престолу и которых он устраняет с пути быстро и уверенно. Эта линия и ведущий ее персонаж отчетливо вырисовываются в первых трех актах. Занавес опускается, чтобы тут же подняться вновь.

Акт 4-й. Лестница, которая до сих пор показывалась в различнейших вариантах, но все время бесцветной, серой, заполняет теперь все пространство,—верхний конец ее теряется во тьме. Вся она устлана красным ковром. Высоко вверху — королевский трон, обитый красным. Ричард III, освободив себе путь вереницей убийств, взлетает по лестнице к трону, ликуя, надевает корону, и тут открывается, что первые три акта были для Иесснера всего лишь широко задуманной экспозицией, роль которой — разъяснить зрителю взаимоотношения между персонажами пьесы. Настоящее действие начинается для Иесснера этой сценой: король взбегает к короне; момент широко обыгран в пантомиме, в жесте, в интонации — в противоположность всему предыдущему ходу спектакля. Но в ликующее настроение короля врываются уже угрожающие возгласы бунтовщиков. Этапы накопления угрожающих сил акцентируют-

ся, градуируются, даются в нарастании — вплоть до момента катастрофы. Король бежит от врага, разбившего его в сражении, по той же красной лестнице, с воем, спотыкаясь от страха, подскакивая на каждой ступени, словно на игрушечной лошадке. А в то же время из глубин сцены грозно-грозно надвигаются ритмы боя, гудят барабаны, тот же страшный ритм повторяется в кличах воинов и друзей Ричарда, в конце концов настигая и объемля гонимого Ричарда. Достигнув последней ступени, он натыкается на оружие воинов своего соперника, Ричмонда, одетых в белое. Занавес падает. И под занавес на авансцену выступает Ричмонд, в дидактической форме разъясняющий зрителю ужасы прошлого и торжественно возвещающий пришествие справедливости.

Эта постановка характерна для Иесснера. И в других его постановках центральная фигура — тиран («Наполеон», или «Сто дней» Христиана-Дитриха Граббе; «Вильгельм Телль», «Дон Карлос», «Заговор Фиеско» Шиллера). В других своих постановках Иесснер так же, как и здесь, все группирует вокруг центральной линии и главного персонажа, между тем как второстепенные персонажи и побочные линии отодвигаются на задний план. И в других постановках Иесснер концентрирует внимание зрителя на финале пьесы, на катастрофе. Он всеми способами снижает значимость предшествующих актов, предшествующего действия, и центр спектакля падает у него на сцену катастрофы. И в других его постановках декорацией служит лестница, так и прозванная «лестницей Иесснера». В «Ричарде III» это логическая эмблема — лестница возвышения, возвеличения. И она же — лестница падения, т. е. знак того, что власть, получаемая силой, несет в себе зародыш собственной гибели: поднявший меч от меча и погибнет. Но это логизирование нашло у Иесснера счастливую, полную пластики форму выражения. В других же его постановках та же лестница — просто сценическая предпосылка, условность без особой выразительности.

Постановки Рейнгардта в тот же период больше похожи на реминисценции, так как Рейнгардт сам уже мало участвует в режиссуре, а новые, привлеченные им режиссеры далеко отходят от его методов.

Возьмем, например, такого режиссера, как Карл-Гейнц Мартин. Он весьма близок драматургии Штернгейма или Толлера. Он предпочитает пьесы, дающие лицо современности, пьесы, в которых ставятся актуальные политические проблемы восста-

ния труда против капитала. Это Мартин отстаивал постановку «Разрушителей машин» Эрнста Толлера и действительно с большим успехом провел эту вещь в «Большом драматическом театре», когда автор сидел еще в тюрьме. Это Мартин замышлял поставить «Солдаты, рабочие и крестьяне» Иоганнеса Бехера, и не его вина, если эта драма не попала на сцену.

Тот же Карл-Гейнц Мартин участвовал в большинстве театральных начинаний, направленных против капитализма. Он был основателем первого «пролетарского» театра «Трибуна», а в 1922 году принимал активнейшее участие в стачке берлинских актеров. Таким образом Мартин — это тип режиссера, весьма далекий от «аполитичности» Макса Рейнгардта.

Его постановки сразу же привлекают интерес и внимание публики. Броское оформление мизансцены: наклонные стены, своеобразные рисунки и орнамент, внешность действующих лиц сразу запечатлеваются в памяти. У каждого из них своя интонация, свой жест, которые сохраняются на протяжении всей пьесы. Интонация, жест и маска бросаются в глаза — они, по остроумному, но неверному выражению Ивана Голла в предисловии к его комедии «Вечный Мафусаил», эпатируют затаенного бюргера.

Но дальше этого Мартин не идет. Он рисует положения, отношения, факты в резкой, заостренной форме, находя для таких моментов убедительнейшие выразительные средства. Например, у Гауптмана ткачи, ворвавшись в дом фабриканта Дрейсигера, дико и страстно громят обстановку. Но эти моменты так и застывают в себе, они остаются фактами, не показывая процесса в развитии. А поскольку они остаются изолированными, неподвижными фактами, поскольку люди среди сменяющихся фактов сохраняют один и тот же неизменный жест, одну и ту же маску, искаженную в гримасу, одну и ту же интонацию, поскольку вся инсценировка дает только ненавистные моменты современности, но не показывает выхода,— его постановки звучат нигилистическим отрицанием мира, где бесцельно и бессмысленно движутся массы, видения, тени людей.

НОВОЕ ТОЛКОВАНИЕ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ЭКСПРЕССИОНИСТОВ

Театральный экспрессионизм выступил принципиальным антиподом исторически сложившегося и действовавшего герман-

ского театра, а особенно той театральной формы, которая, как мы знаем, доминировала в то время в Германии,— театра Рейнгардта.

Движение экспрессионизма резко противостояло тогдашнему искусству и тогдашней театральной жизни в основных своих принципах: в принципе нового толкования жизни, в принципе активности искусства, в том, что главная цель искусства — раскрытие основного.

Концепция экспрессионизма складывается в сущности из таких моментов:

Действительность в ее существующей форме должна быть отвергнута. Искусство должно нам помочь по-новому истолковать действительность, чтобы ее изменить. Для этого искусство должно быть идейным, непосредственным, субстанциональным.

Вот те факты действительности, которые вызывали особенно бурный протест экспрессионизма:

Порабощение человека и личности. Бессмысленность современной жизни, вытекающая из того, что человек при капитализме отчуждается от своего труда, от результатов своей деятельности и превращается в функцию вещей. Разобщенность людей, их взаимная враждебность и отчужденность. Иначе говоря, экспрессионисты протестовали против фактов и отношений, неизбежно порождаемых капиталистическим строем, не понимая главного, что они (эти факты) созданы этим самым строем. Они бунтовали против эксплоатации в той мере, в какой это было доступно их классово-ограниченному восприятию буржуазной действительности, они бунтовали против следствий, вытекающих из специфического способа производства в капиталистическом обществе, против машинизации и обезличения человеческой жизни.

Поэзия экспрессионистов решительно протестовала против отрицательных сторон существующего строя. Точно так же и режиссура особенно подчеркивала отрицательные стороны жизни, например, сцены из жизни «дна», из жизни проституток и преступного мира. С особой любовной тщательностью, очень выразительно давались сцены морального распада социальной верхушки, которые можно найти в любой пьесе экспрессионистов. Ярко оформлены также сцены тирании, деспотизма, изуверства. Например, в «Вильгельме Телле» старая режиссура характеризовала тирана Геслера злобными интонациями, ироническими его замечаниями,— в экспрессионистской

постановке Иесснера Геслер появляется пьяный, окруженный железным кольцом телохранителей. нападающих на швейцарцев с пиками и нагайками. Наиболее частые мотивы экспрессионистской драматургии, выступающие в резкой и беспощадной форме,— психические расстройства, убийство родных, сексуальные извращения. Так, в своей трагедии «Антигона» Газенклевер ярко рисует раненых воинов в страшных увечьях; то же мы видим у Толлера в его «Преображении» и т. д.

Таким образом экспрессионистский театр выступает не только против современной действительности, но и против идеологов буржуазного общества, против тогдашнего театра: против придворных театров, изображавших безжизненную, чопорную пышность верхних слоев; против коммерческого театра, развлекательной пошлятиной отвлекающего население от противоречий действительной жизни; против театров типа Рейнгардта, который, как мы уже подробно показали, идеализировал, прикрашивал существующий общественный строй, обходя, сглаживая или сублимируя острые углы.

Критика экспрессионистов не вскрывала по-настоящему капиталистической действительности. Если в период мировой войны их критика буржуазного общественного строя, даже в наиболее абстрактных ее формах, приобретала конкретную наступательную силу оттого, что атака их направлена была на деспотизм монархии, на ужасы мировой войны, то в условиях послевоенной Германии эта наступательная сила в большинстве случаев сошла на-нет. В произведениях экспрессионистов изображались главным образом обезличение, машинизация жизни — и очень редко эксплоатация или насильственное подавление трудящихся. Иначе говоря, изображались явления, непосредственно наименее ощутимые. Это неизбежно снижало объективную ценность их социальной критики и суживало ее социальную базу. Подобная критика уже не могла удовлетворить передовые элементы, революционную часть населения.

Так же обстояло дело в послевоенные годы и с новым толкованием жизни, т. е. с теориями о новом мире, о путях построения нового общества.

Очевидно существует один только путь изменения существующего строя и обусловленных им недостатков,— путь революции, насильственного свержения буржуазии, установления пролетарской диктатуры. Этот путь не только ведет к уничтожению эксплоатации и классового гнета, но — в конечном итоге — ликвидирует обезличение индивидуальности, маши-

низацию жизни, особенно гнетущую писателей-экспрессионистов.

Когда они боролись еще против деспотизма монархии, против войны, насилие попадало время от времени в поле их зрения. У Газенклевера сын направляет револьвер на деспота-отца. У того же Газенклевера народ в «Антигоне» свергает тирана Креона, толкающего народ в братоубийственную войну. В «Коралле» Кайзера сын призывает рабочие массы к кровавому расчету с отцом-миллиардером, и т. д. Мы уже подчеркивали, что даже это насилие не лишено привкуса гуманности: отец не умирает от выстрела сына, народ в «Антигоне» позволяет изгнанному тирану спокойно удалиться из страны, сын в «Коралле» примиряется с отцом на почве общечеловеческих чувств. Но после свержения монархии появляется пьеса Людвига Рубинера, носящая демонстративный заголовок «Люди без насилия». Самые различные представители политической власти — губернатор, тюремный надзиратель, полицейские офицеры, буржуа — добровольно отрекаются здесь от этой власти, от кровавого разгрома революционеров. Они делают это под впечатлением «убедительных» речей революционеров, под впечатлением того, что сами революционеры великодушно отказываются от насилия. Такое разрешение противоречий путем их примирения — типичный финал в целом ряде пьес.

Аналогичный толстовский рецепт — преодоление зла отказом от насилия — предлагается героем Кайзера — «Гуляющим» — в драме «Путь, небо, ад». Для того, кто силою духа заставляет себя забыть о тюремных стенах, тюрьма перестает быть тюрьмой. Вариант той же идеи встречается и в магической трилогии Верфеля «Человек в зеркале»: аскетический отказ от жизни как средство преодоления человеческих противоречий, средство против раздвоения личности и взаимного отчуждения между людьми.

Внезапное обращение прежних защитников насилия не может быть объяснено никакими реальными соображениями,— логически его можно объяснить лишь каким-то мистическим просветлением, наподобие того, как некогда божественный свет превратил воинствующего Савла в смиренномудрого Павла. Рубинер и Кайзер изо всех сил «борются» против этой мистики, избегая такого логического развития своих идей и представлений; другие же — Верфель, Барлах — более последовательны и призывают на помощь иррациональные си-

лы, чудо божие. Новый социальный строй рисуется им в тумане, желанное изменение общественного порядка откладывается на неопределенное время как нечто независимое от человеческой деятельности людей, желающих этой перемены.

Далее: если такие писатели, как Газенклевер, Толлер, Кайзер, изображают конфликты между народом и монархами, между капиталом и трудом, то Барлах, Бруст и др. рисуют в своих произведениях конфликты между благородными одиночками и мещанской средой («Настоящие Зейдмунды» Эрнста Барлаха, «Поющая рыба» Эрнста Бруста). Аналогичным образом художественное изображение превращается в самоанализ, в путешествие вокруг индивидуального «я».

Те же тенденции дают себя знать в постановках. Примиренческие моменты пьесы подчеркиваются специфическими средствами театра — жестом, светом, паузой. Головы убийцы и судьи, вынесшего ему обвинительный приговор, склоняются друг к другу («Шофер Мартин» Рефиша, постановка Мартина). Таинственное все больше превращается в составной элемент постановки, подчеркивается освещением, своеобразием и неожиданностью звукового оформления. Действующие лица утрачивают свою телесность и осязаемость, превращаясь в силуэты, в функцию главного героя.

Так экспрессионизм на последнем своем этапе, начиная с 1920 года, постепенно возвращается к традиционным позициям буржуазных идеологов, воспроизводя давным-давно знакомые идеи о непротивленческом примирении людей, о мистической помощи божией. Он возвращается к понятию покоящегося и развивающегося в себе индивидуума — и таким образом культивирует в художественном изображении то самое украшенчество и маскировку жизни, с которыми экспрессионисты так резко боролись у Рейнгардта. Так потерпело крах новое толкование жизни, предложенное экспрессионистами

«АКТИВНОСТЬ» ЭКСПРЕССИОНИСТСКОГО ТЕАТРА

Искусство театра должно давать новое толкование жизни, чтобы облегчить победу нового строя жизни.

Таков был второй основной пункт программы экспрессионистов.

Этот пункт формулировался по-разному. У одних — индифферентно и общо, т. е. в том смысле, что театр должен быть

активным пропагандистом нового толкования жизни. Другие давали более резкую формулировку. Например, Газенклевер заявлял в связи с постановкой его «Сына», будто вещь эта написана им, чтобы изменить мир. В пьесе Рейнгардта-Зорге «Нищий» герой драмы, поэт (фигура во многом автобиографичная), также рассматривает театр как трибуну.

Он отвергает предложение одного мецената заняться в тиши науками, существуя на стипендию, предлагаемую ему меценатом, но вместо этого требует, чтобы его покровитель выстроил ему театр, где он мог бы показывать со сцены худшие стороны действительности.

Открытие новых театров сопровождалось подробными манифестами, провозглашающими активность искусства. Так было, например, в Берлине в 1919 году, когда Карлом-Гейнцем Мартином основан был театр «Трибуна». Работникам театра вменялось в обязанность играть с «идеологией» Gesinnungstheater), т. е. от актера требовалось, чтобы он в процессе творчества решительно выявлял какую-то идейную позицию и добивался такой же определенной идеологической реакции со стороны публики. Вот какой смысл придавался активизации искусства.

И наконец, бывали случаи, когда театр выходил за рамки индиферентной формулы об активизации искусства,— это было во время первых кровавых стычек между революционной частью пролетариата и вооруженными бандами германской контрреволюции (1920 г.). Предпринята была попытка основать «пролетарский театр», активно участвующий в борьбе пролетариата. Командование таким театром брал на себя Карл-Гейнц Мартин. В то же самое время в Берлине Эрвин Пискатор основал свой «Пролетарский театр», который работал в теснейшем контакте с пролетарскими организациями и ставил своей задачей отражение политических требований революционного пролетариата и активную их пропаганду.

Теория «активизации искусства» была объявлением войны тогдашнему германскому театру, который верой и правдой служил капитализму. Театр отвлекал внимание масс от окружающей действительности, скрывал свою партийность под маской нейтральности, бестенденциозности. Особенно искусно и страстно вел пропаганду лозунга «Искусство для искусства» Макс Рейнгардт, оправдывая капитализм и разрушая веру в его долговечность. Он тщательно избегал формулировать в

своих постановках политические требования буржуазии. Даже тогда, когда в Германии высоко вздымалась волна патриотизма, Рейнгардт сохранял известную сдержанность, продолжая ставить патриотические, но вместе с тем художественные вещи, вроде «Битвы Германа» Генриха Клейста, т. е. такие пьесы, классический характер которых смягчал, казалось, шовинистическую тенденцию. Пропаганда буржуазных идей в театре Рейнгардта велась в весьма свободных внешне формах; она незаметно внедрялась в сознание масс, на вид совершенно не претенциозная, никогда не требующая от публики определенных выводов. Так же немного требовала она и от пропагандиста, сохраняя ему иллюзию свободы и незаинтересованности, между тем как он абсолютно заинтересован, куплен и подкуплен.

Кроме того, требование активности, предъявляемое искусству и художнику, равносильно было в тогдашних условиях объявлению войны коммерческому театру: вместо принципа «искусство как объект прибыли» выдвигался лозунг «искусство как выразитель определенной тенденции».

Чтобы активизировать искусство, экспрессионистам казалось нужным подчеркивать, выпячивать в своих постановках момент тенденциозности. Прилагаются все усилия к такой диференциации действующих лиц, которая неизбежно привела бы зрителя или читателя к определенному, заранее данному решению.

Театральный экспрессионизм стремится активизировать искусство специфическими средствами режиссуры, заострить тенденцию и убедительно, действенно довести ее до зрителя, Он всеми силами стремится довести до сведения зрителя, что дело идет о судьбе последнего, что здесь, в театре, зрителю преподаются уроки жизни.

Помимо акцентирования моментов, наталкивающих зрителя на определенное решение, помимо заостренной формы сценического изображения, театральный экспрессионизм практиковал прямое обращение актера к публике. Актерский диалог был не просто житейским разговором,— этот диалог, эти речи обращались к зрителю, чтобы уяснить ему закономерность и значение тех или других явлений, для того, чтобы убедить его, чтобы натолкнуть его на определенные решения. Отсюда одна и та же поза, повторяющаяся почти во всех постановках экспрессионистов: актер — вполоборота к публике, полусогнувшись, кулаки вперед, в сторону зрительного зала.

Поэтому художественные образы приобретали здесь «демонстративный»[1] характер, как и сценическая вещь и жест, всегда напряженные, всегда обращенные к какому-то невидимому собеседнику, к публике. Поэтому сценическое действие резюмировалось в «демонстративных» образах,— так сказать, в «живых картинах», как аналогах действительности. По той же причине элемент «демонстративности» повторялся и в построении художественных образов: нередко бывало, что известные решающие моменты в развитии образа резюмировались и подчеркивались нарочито. Например, актер Вернер Краусс, играя Тальбо в «Орлеанской деве» Шиллера (режиссер — Карл-Гейнц Мартин), давал всю грубость и цинизм изображаемого персонажа (Тальбо) внезапно полновесной каденцией саркастического смеха, музыкально звучавшей, словно колоратура. Или другой пример: отчаяние и безнадежность в пьесе «Фрейлен Юлия» в постановке Бернгардта Рейха демонстрировались не только снижением тона, но и блужданиями фрейлен Юлии по сцене от одного действующего лица к другому в поисках спасителя. Тщетность ее надежд давалась не только в выражении лиц, но и в ритмических репликах.

Декоративное оформление сцены в свою очередь перестроено было так, чтобы еще подчеркнуть момент тенденциозности «демонстративности». Сцена разделена была на опорные площадки — трибуны и кафедры, уходившие через просцениум, глубоко врезаясь в зрительный зал. На сцене строился ряд возвышений, чтобы повысить действенность речи, демонстративность игры самой разбивкой пространства. Когда в свое время Рейнгардт проводил актеров через публику «японской цветочной тропой» или в «Большом драматическом театре» надвигал их прямо на зрителя, это была у него экзотическая забава. Здесь же подобные моменты были использованы и развивались для того, чтобы повысить активность искусства, как ее понимали экспрессионисты. Борьба против коробочной сцены — за сцену, дающую ощущение пространства, т. е. показывающую человеческое тело в трех измерениях, в этот период не ограничивалась борьбой за большую правдивость декоративного искусства. Она нужна была для нахождения таких выразительных средств, которые позволили бы и в этой

---

[1] Терминология, распространенная в кругах германского революционного театра.

области придать демонстративность сценическим событиям и характерам, давая возможность прямого агитационного обращения к публике.

Точно так же и перестройка сценического освещения, уничтожение так называемой рампы, т. е. источников света, укрепленных на рампе,— достигаемое с помощью прожектора, с помощью концентрированного потолочного освещения,— должно было подчеркнуть, выделить некоторые демонстративные моменты, места и характеры с помощью света, опять-таки повышая возможность прямого агитационного воздействия.

В постановках экспрессионистов большую, решающую роль играла музыка. Но это была не та музыка, что в театре Рейнгардта. У экспрессионистов делался упор на энергичные ритмы, на шумовые эффекты, мелодические же элементы музыки в общем игнорировались. Как ведущий инструмент выступала уже не скрипка, а барабан, т. е. ударный инструмент. В своих замечаниях к драме «Плебеи» Франц Юнг просто и грубо говорит:

«Вступает музыка... Дальше — дикий марш на грубых инструментах. Цирковая музыка... Только не так сентиментально,— публика в партере должна подскакивать. Нужно, чтобы они никак не могли шептать друг другу сальности».

Иначе говоря, в экспрессионистском театре музыка предназначалась для того, чтобы возбуждать и оглушать зрителя. С другой стороны, она и здесь должна была усиливать «демонстративность» и агитационность сценического действия, сценических персонажей. Например, у Иесснера, в его постановке «Ричарда III», музыка разражается громом в самые узловые моменты: во время триумфального въезда честолюбца, в момент его коронования и особенно — его падения, когда он бежит с поля битвы и у него в ушах отдается бег погони, когда он содрогается от ужаса, а воля к жизни подгоняет его, заставляя нечеловечески напрягаться.

По мере того, как экспрессионизм сдавал свои первоначальные боевые позиции, возвращаясь к примиренческому, мистически-иррациональному, до крайности доведенному индивидуализму, падала и активность экспрессионистского театра, а в связи с этим беднели выразительные средства, завоеванные для театрального искусства. При этом они уступали место другим выразительным средствам и принципам или сохранялись как реминисценции героического былого или как художественно-формалистские безделушки.

Все более безнадежной становилась также идеологическая борьба экспрессионизма за художественный театр — против коммерческого. В буржуазном обществе такого рода борьба может рассчитывать на успех лишь в том случае, если идеологические представления вырастают из революционной практики, если театр отдает свои силы на службу пролетарской классовой борьбе. И действительно, германский буржуазный театр под конец начального периода в истории послевоенной Германии все больше запутывается в сетях коммерциализации.

«СУБСТАНЦИОНАЛЬНОСТЬ» В ЭКСПРЕССИОНИСТСКОМ ТЕАТРЕ

Гете в молодости говорил, критикуя собственное творчество, что он всегда выражает свои мысли асубстанционально и не умеет в них выразить субстанциональность вещей, но надеется, что когда он будет старше, то будет выражать именно то, что сложилось у него в уме. Проблема правильного изображения действительности средствами искусства должна стоять перед каждым художественным направлением, перед каждым художником.

В практике экспрессионистов сказывается неверный взгляд на субстанциональное и асубстанциональное. В их понимании действительность дуалистична, разорвана пополам: сущность — видимость, главная линия — побочная линия, ум — чувство, логическое — чувственное и т. д. С такой точки зрения каждое явление лишь воплощает в себе определенные, вечные, неизменные субстанции: капиталист воплощает в себе жажду наживы, рабочий — производительные силы, мелкий буржуа — субстанцию мещанства, обывательщины. Очевидно, что при таком понимании самая суть действительности не улавливается, но наоборот — искажается. Очевидно, что при таком методе воспроизведения жизни искусство, вместо цветения многосторонней живой действительности, отображает действительность бедную, узко одностороннюю и схематичную.

Исходя из экспрессионистской теории, драматурги пришли в конце концов к дилемме: или образы-маски вместо живых людей (особенно четко это выражено у Карла Штернгейма), или обильное использование элементов, противоречащих реальной действительности: фантастики, экзотики, ирреально-мистического (особенно у Корнфельда, Верфеля и в поздних произведениях Газенклевера, например, «По ту сторону»).

Кульминационный пункт этого процесса — признание отдельного «ipse» («сам») как единственной реальной сущности. Остальные персонажи и сценические события превращаются в выражения этой единственной реальности.

Таким образом экспрессионизм развивается в сторону беспредельного субъективизма, в сторону самого крайнего солипсизма. Здесь экспрессионизм выступает прямым наследником литературных традиций Августа Стриндберга («Сновидения», «В Дамаск»). Характерны в этом смысле «Искушение» Корнфельда и «Человек в зеркале» Верфеля.

И наконец, экспрессионистская теория сущности и ее художественного отображения ведет к распаду художественного образа.

Этот процесс уже намечается в драме Рейнгардта-Зорге «Нищий». Его герой, в субстанции поэт, вступает в различные взаимоотношения с людьми. Он не только поэт,— он и сын, и брат, и возлюбленный. Таким образом Зорге отрицает односторонность отношений, обычно характерную для экспрессионистов. Но вместо того, чтобы понять человеческие отношения как совокупность, он делит человеческую личность на разные сущности. И Зорге намечает в своей драме превращение поэта (поэтом он выступает в отношениях со своим другом и меценатом) в сына своих родителей, в брата своей сестры, в возлюбленного своей невесты.

Иван Голл в своей сатирической комедии «Вечный Мафусаил», исходя из многосторонности чувства студента к дочери богатого бюргера (половое влечение, расчет, искусственно разыгрываемая любовь), точно так же делит своего героя на части: «Студент на сцене трижды... Его играют трое совершенно схожих актеров в масках. Студент как индивидуум складывается из «я», «ты», «он»...»

Мы знаем, что такое же деление человека на функции практиковалось — правда, значительно позднее — и в советском театре (Бакинский трам).

Таков был последний исторический этап германского экспрессионизма, означающий не приближение, но удаление от правильного восприятия и передачи действительности.

Те же принципы перенесены были экспрессионизмом в область режиссуры и в актерскую работу над образом.

Режиссер экспрессионистского театра прежде всего драматургически оформлял пьесу в указанном направлении. Наиболее достойна внимания та работа, какая проделывалась над

классическими произведениями Леопольдом Иесснером. Возьмем, например, такие его работы над шекспировскими вещами, как «Ричард III» и «Отелло», первая часть «Фауста» и шиллеровский «Заговор Фиеско», написанный под сильным влиянием Шекспира.

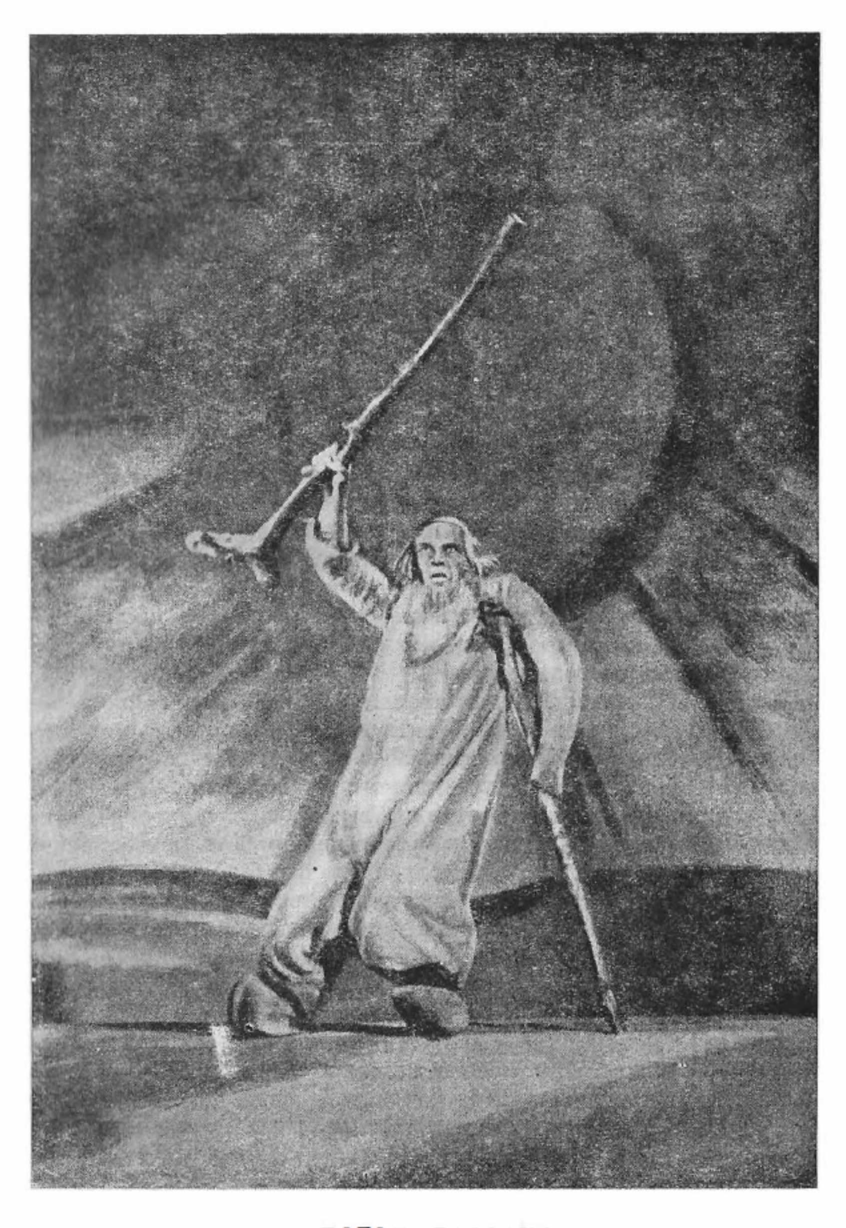
Резко выпячивается линия интриги, и за этот счет срезаются побочные линии действия, персонажей и мотивов. Например, в «Фиеско» Шиллер дает богато разработанную группу заговорщиков, четко их обрисовывает, разнообразно мотивирует их участие в заговоре. Скажем, у Цибо это оскорбленная аристократическая гордость, у Кальканьо — расчет, воспользовавшись отсутствием Фиеско, погруженного в революционную работу, завладеть его женой; Сакко надеется, что успех заговора заставит простить ему его долги. Из этой совокупности линий и мотивов выпирают две основные линии: линия настоящего революционера, убежденного республиканца Веррины, и Фиеско, участвующего в революции из честолюбия, из жажды власти. На этом богатом фоне у Шиллера резко выступает сильный, разительный конфликт между Верриной и Фиеско.

Иесснер идет к той же цели совершенно иным путем. Он отнимает у остальных заговорщиков их лицо, их собственные мотивы и вводит их в действие как простых соучастников заговора, как аморфную массу статистов. Таким образом он усиливает, подчеркивает значение главного мотива. Исторически он идет здесь по следам Дюсиса, драматурга времен французской революции, который в своих обработках Шекспира кроил его многозвучное творчество на манер французской классической трагедии.

При такой системе актеру приходится отыскивать основную черту персонажа, сводить сценический образ к одному главному чувству, к одной основной страсти, которую он и варьирует в своей игре.

В статье Пауля Корнфельда, к постановке его пьесы «Искушение», мы читаем следующие советы актеру:

«Если актеру приходится умирать на сцене, пускай он не идет в больницу, чтобы учиться там умирать. Если ему нужно играть пьяного, пускай не идет в трактир. Пусть он лучше дерзнет простереть руки и в патетическом месте заговорить так, как он никогда еще в жизни не говорил. Пускай отвлечется от действительности и станет лишь представителем мысли, чувства или судьбы. Ибо мелодия широкого жеста говорит больше, чем высочайшее достижение так называемой естественности».



«ПОТОП» БАРЛАХА

Экспрессионистская постановка пьесы. Один из ведущих актеров в роли христианского бога.

И концентрация всех изобразительных средств в некоем единстве, которое только варьируется на протяжении спектакля, и сценическая трактовка персонажей как выразителей определенных мыслей, желаний и чувств поэтому так привились в практике экспрессионизма, что как бы еще усиливали тенденциозность, выдвигавшуюся в то время на первый план как основной принцип экспрессионизма. Постоянное повторение одного и того же основного качества или факта внедряло сценическую ситуацию в сознание зрителя, а трактовка персонажа как выразителя определенных мыслей и чувств ярче выделяла мировоззренческие элементы пьесы. Но в то же время подобный метод суживал подход к действительности, подменяя богатство действительной жизни отвлеченной схематизацией и логизированием.

В связи с основной установкой экспрессионизма отдельные выразительные средства актерской игры были подвергнуты переработке. Сценическая речь сознательно лишена была гибкости, многозначности, полутонов — и стала прямолинейной. Нарастание пафоса обусловлено было логической конструкцией фразы. Особенно резко выражено было это у Иесснера и актера Фрица Кортнера. В этом смысле постановочный стиль Иесснера приближается к стилю французской классической трагедии.

Система Карла-Гейнца Мартина требовала от актера постоянства монотонности речевой мелодии. Каждый актер наделялся постоянной речевой ритмикой и мелодикой, на манер вагнеровского лейтмотива, неизменного на протяжении всей роли. Неизменны были и поведение актера, и сценический жест. Вообще в системе Мартина актерская работа над образом должна была исходить из следующего факта: человек в капиталистическом обществе превращается в функцию своей специализированной деятельности.

Вообще говоря, жест, речевая ритмика и мелодика заимствуются из реального окружения исполняемого персонажа. В песне ткачей в «Разрушителях машин» Толлера («Выше и выше!..») интонация, маршевой ритм и пантомимический жест — от сгорбленных, измученных людей труда. Другие постановки, однако, не учитывают особенностей реального окружения.

Например, в драме Георга Кайзера «Пожар в Опере» капельдинер сообщает о гигантском пожаре, объявшем парижскую Оперу. Но это сообщение делает совсем не так, как в

жизни: у человека не захватывает дух, не видно обычной в таких случаях горячности и спешки. Актер говорит с присвистом, в порывистом ритме — и сам в огненно-красной одежде мечется в это время по сцене. Вот это его метание и должно сценически довести до зрителя панический страх перед внезапным пожаром.

Те же принципы по-своему вторгаются в режиссуру диалога. Полутона диалогов, обрисовка эмоциональной атмосферы, многосторонняя чеканность действия и настроения, подвижность и гибкость жеста, мизансцены уступают определенной жесткой линии диалогов, варьирующейся монотонности, патетичному или застывшему жесту. Мизансцена меняется лишь тогда, когда заканчиваются и должны быть акцентированы известные этапы психического и сценического процесса. В связи с этим мизансцены не плавно переходят друг в друга, но сменяются скачками, друг другу противопоставляются, и это подчеркивается в мизансцене.

Такие же принципиальные изменения наблюдаем мы и в художественном оформлении, в костюме, в освещении. Сцена, которая в прежнее время нередко напоминала переполненный магазин или пестрый ящик с красками, пустеет, принимая лишь немногие предметы, оттеняющие локальный момент, характеризующие сценическую ситуацию по принципу условного театра (Andeutungsbühne). В других случаях сцена представляет транскрипцию желаний, чувств и мыслей изобразительными средствами цвета, рисунка и пространственными особенностями предметов. Так появились наклонные стены, особенно в постановках Мартина, которые должны были выражать односторонность, насильственную узость, безумие жизни.

Конечные результаты и здесь получились отрицательные для развития театрального искусства. В поисках субстанционального художественного отображения режиссеры и актеры все больше удалялись от действительности.

ЭКСПРЕССИОНИСТСКИЙ «ТЕАТР МЫСЛИ»

Как мы уже говорили, экспрессионизм дуалистичен в своих воззрениях на действительность, которую он делит на дух и видимость. При этом субстанцию искусства и действительности экспрессионисты склонны были видеть в духовном начале (идеализм).

Наиболее четкую теоретическую формулировку получил этот принцип у Георга Кайзера. Для него идеал драматического творчества — философский диалог Платона. В речи о Платоне Кайзер говорит: «Речь подстрекает к ответу, каждая фраза возбуждает к новым находкам... Каждый порыв превращается в стимул... покуда мысли возникают исключительно из этих психических движений». В беседах Кайзер определял смысл и характер драматического творчества как «счастливого искусства мышления».

Есть своя внутренняя логика в том, что экспрессионистская концепция искусства рассматривает его в основном как идейно-логическую деятельность. По их мнению, искусство скорее всего осуществит свою задачу — переделку людей, а через них и всей действительности, если оно будет просвещать, если оно будет пользоваться средствами, максимально облегчающими эту разъяснительную работу. С одной стороны, это правильно: искусство — одна из форм общественного сознания, искусство просвещает, перевоспитывает. Однако оно делает это своим специфическим методом,— чувственным показом действительности. Между тем у экспрессионистов отчетливо заметна тенденция к неверному отожествлению искусства и науки.

Благодаря экспрессионистам в театр проникают логистические установки. Это сказывается прежде всего в послевоенном репертуаре театра. Обращение театра к так называемому серьезному искусству, причем объявляется война оперетте, фарсу и тому подобным жанрам, по традиции связанным с показом чувственной стороны жизни,— такое обращение должно рассматриваться, вообще говоря, как симптом повышения идейности буржуазного театра. Еще важнее то, что в описываемый период из классического репертуара выбираются для постановки пьесы, насыщенные философским содержанием. Наблюдается бурное возрождение шиллеровских драм, постепенно сходивших было со сцены. Снова ставятся Эсхил, мистерии Кальдерона, Софокл и Эврипид. Такая вещь, как «Троянки» Эврипида в обработке Верфеля, дает театру доход. Из пьес Стриндберга предпочтительно ставятся вещи с философской тенденцией («В Дамаск», «Сновидения») — за счет его реалистических произведений («Отец», «Товарищи»), которые так популярны были до 1919 года. Дискуссионные драмы Ведекинда охотно принимаются на германскую сцену. Некоторые честолюбивые режиссеры пытаются даже

ставить философские произведения, написанные в форме диалога,— например философский диалог Платона «Пир» и «Беседы мертвецов» Лукиана.

Та же тенденция к повышению идейного уровня театра сказывается в драматургической обработке классиков. Например, Иесснер полностью восстанавливает места философских дискуссий, которые в рейнгардтовских постановках классиков обычно вычеркивались или, если они пользовались слишком большой известностью, сводились до минимума. Со своей стороны Иесснер, переделывая драматические тексты, подчеркивает идейное их содержание. Так, в «Заговоре Фиеско» Шиллер противопоставляет лжереволюционера (воплощенного в образе Фиеско) типу настоящего революционера (в образе Веррины). Это противопоставление проходит через всю пьесу — в действиях, в чувствах и, конечно, в речах обоих персонажей. Но у Шиллера открытый идейный конфликт разгорается только в заключительной сцене. Между тем в режиссерской обработке Иесснера диалог Веррины и Бургоджиньо включен непосредственно после монолога Фиеско, где последний наиболее четко формулирует свою точку зрения. Благодаря тому, что собеседник Веррины оказывается в тени, что его реплики урезываются, а Веррина выходит в то время, когда Фиеско еще на сцене, идейный конфликт между Фиеско и Верриной вскрывается тут же.

Этим принципом интеллектуализации проникнут каждый элемент экспрессионистского театра. Актер сосредоточивается на идее произведения, порою только к тому и стремится, чтобы выступать представителем идей. Режиссер продолжает эту тенденцию в своей воспитательной работе с актером. В постановке первой части «Фауста» Иесснер концентрирует горячую полемику между Фаустом и Мефистофелем вокруг высоко приподнятой кафедры, используя возвышение для того, чтобы отметить отдельные стадии полемики, победу и поражение спорящих сторон, более высоким или более низким уровнем позиции. Для театрального архитектора (экспрессиониста) вопрос его чести — логически выразить и сделать понятной идею спектакля через сценическую конструкцию: он строит символы. Так, например, архитектор Бруно Таут в постановке «Орлеанской девы» возвел на просцениуме готическое стеклянное сооружение, которое должно было служить логическим символом готической эмоциональной мистики, одушевляющей героиню и толкающей ее к определенным действиям.

Каково же соотношение логического и идейно-эмоционального у экспрессионистов?

Экспрессионисты пытались вывести эмоцию из горячности логических дискуссий; отсюда — колоссальное напряжение, идейная взволнованность, агитационность речи, так бросающиеся в глаза в их постановках. Далее, они пытались вызвать эмоции яркостью сценических событий и их сценическим воплощением. Наконец, они для той же цели прибегали к шумовой музыке, краскам, световым эффектам, используя их наряду с развертыванием действия и идейных конфликтов, чтобы возбудить нервы зрителя и создать у него эмоциональную связь со спектаклем.

Иными словами, эмоция не изгоняется из экспрессионистского спектакля, но механически сопутствует логической линии. Иначе и быть не может, так как экспрессионизм подходит к противоречиям действительности дуалистически и разрешает эти противоречия действительности также дуалистически.

Вообще говоря, искусство экспрессионистов — искусство логизирующее. В тех немногих случаях, когда эмоциональный момент особенно подчеркивается, когда правда человеческой личности отыскивается в чувстве, актер выступает представителем чувства, которое дается тогда в очищенной форме, изолированным от мысли, как эмоция, беспрепятственно изливаемая наподобие мелодии, в которой до конца растворяются мысль и человек — носитель этих чувств. Так были построены режиссерские опыты Людвига Бергера в пьесах Корнфельда «Небо и земля» и Карла Цукмайера «Крестный путь».

Упор, делаемый экспрессионистами на идею, логику в театре, представлял собой реакцию на бездушную рутину дореволюционного коммерческого театра, на бюрократическую косность придворных театров, на чувственность театра Рейнгардта. В этом была заслуга экспрессионистов. Однако у них стиралась грань между искусством и наукой, искусством и политикой. Таким образом они обрекали себя не только на одностороннее и потому неверное изображение действительности, но вдобавок отказывались от одного из убедительнейших средств пропаганды своих идей и взглядов — от художественной наглядности, т. е. сами ослабляли свою «боеспособность».

Глава пятая

РАСПАД ТЕАТРАЛЬНОГО ЭКСПРЕССИОНИЗМА

УСПЕХИ ЭКСПРЕССИОНИЗМА

Период 1918—1923 гг. несомненно был периодом подъема в германском театре.

Обращение германского буржуазного театра к серьезному репертуару, попытки левого его крыла через критику буржуазной действительности вступить в контакт с относительно прогрессивными элементами буржуазного общества; расширение сектора театров, ставивших перед собой культуртрегерские задачи; повышенный интерес публики к серьезному театру; выдвижение новых своеобразных талантов в различных областях театра: в драматургии, в области актерского искусства, в режиссуре, в театральной архитектуре и т. д.,— все это серьезные доказательства, что в ту пору германский буржуазный театр развивался в известной мере по восходящей линии.

В предыдущей главе мы подробно останавливались на односторонности художественной программы экспрессионизма. Однако за эти годы накоплен был опыт, который, при условии правильного политического использования, мог очень много дать германскому театру. Театральный экспрессионизм накопил чрезвычайно ценный опыт в смысле единства и цельности актерской игры, в смысле режиссерского руководства, искусство которого утрачено было в театре Рейнгардта. Благодаря экспрессионизму германский театр приобрел известную идейную направленность и целеустремленность, дисциплинированность в работе и художественном методе. Экспрессионизм научил работников искусства, увязших в беспринципной рутине или потонувших в пестром, дробном многообразии, концентрировать игру на определенных высотных точ-

ках, аккумулирующих объективный смысл образов и доносящих значение образов до зрителя. Он поднял речевую культуру актера, развил его пантомимические способности и уменье управлять своим телом, находившиеся обычно в загоне в германских театрах. Он принес с собой множество интересных приемов,— скажем, сочетание музыки с действием, музыки и сценической речи (например, момент катастрофы — бегство Ричарда III). Экспрессионизм выработал известные навыки в использовании хоровой декламации. Так, Иесснер оформил сцену смерти Геслера в «Вильгельме Телле» как хор милосердных братьев; в постановке «Разрушителей машин» Карл-Гейнц Мартин оформляет революционную готовность ткачей в хоровой песне «Выше и выше!..»

Проф. Гвоздев не желает замечать положительной роли экспрессионизма в развитии искусства и рисует движение экспрессионизма в своей книге «Театр послевоенной Германии» сплошной черной краской. Ему, видимо, непонятно, что процесс распада искусства, в период загнивания капитализма, в период империализма протекающий в общем убыстренным темпом, идет не по прямой линии, а порой обнаруживает даже временные приливы. Этот процесс подчиняется тем же законам, что и процесс распада капитализма в целом. Тов. Сталин говорит в своем докладе «Об итогах XIV партийной конференции»:

> «Неверно, что капитализм не может развиваться, что теория загнивания капитализма, выставленная Лениным в его «Империализме», исключает будто бы развитие капитализма. Ленин вполне доказал в своей брошюре об «Империализме», что рост капитализма не отменяет, а предполагает и подготовляет факт прогрессивного загнивания капитализма» [1].

Подобно тому, как временный подъем капитализма не может остановить процесса загнивания, но, напротив того, сам его подготовляет и предполагает, так и временные взлеты буржуазного искусства сами подготовляют его неизбежный распад. Движение экспрессионизма и было одним из таких подъемов, ускорившим окончательное вырождение буржуазного искусства.

Критик Юлиус Баб в одном из своих высказываний совершенно правильно отметил, что всякая буржуазная реформа театра в Германии начиналась с борьбы против коммер-

---

[1] И. В. Сталин, «Вопросы ленинизма», 7-е доп. изд. 1931, стр. 155.

ческого театра. А в тот период историческая обстановка создавала особо благоприятные условия для борьбы экспрессионистов против коммерческого театра. Муниципалитеты шли на самые большие затраты, чтобы театры могли привлечь широкого зрителя.

Это объясняется тем, что как раз в те годы буржуазия всеми силами старалась поддержать в радикализирующихся широких массах иллюзию, будто им удалось достигнуть больших успехов благодаря уступчивости буржуазии. Муниципальным советам легко было итти на уступки в области культуры, потому что обслуживание рабочего класса городскими театрами и организациями «Народного театра» полезно было буржуазии, потому что буржуазное искусство идеологически обрабатывало рабочие массы в интересах капитализма.

Но так как в тот период ведущей группой в искусстве были экспрессионисты, то понятно, что эти культурные театры плыли по идеологическому фарватеру экспрессионизма.

После переворота, приведшего к власти социал-демократию, сменен был весь руководящий состав бывших придворных театров. Новые руководители — Леопольд Иесснер, Густав Гартунг, назначенный в Дармштадт, Вейхерт, назначенный в Мангейм,— были экспрессионистами. Так подпал влиянию экспрессионистов и сектор придворных театров. Вдобавок Рейнгардт временно ушел из своих берлинских театров, приобрел театр в Иозефштадте (Вена), а в свои берлинские театры привлек целую группу режиссеров экспрессионистского толка, только наездом гастролируя в Берлине как режиссер. Он обновил свои старые постановки — «Венецианского купца» и др., но сам лишь изредка руководил крупными новыми постановками.

Таким образом получилось, что фактически поворот к серьезному культурному театру осуществлен был экспрессионистами. Мы уже рассказывали в первой главе, к какому запустению привел театральное искусство в Германии коммерческий театр. Понятно поэтому, что поворот театра в сторону культуртрегерских задач мог только возвысить авторитет экспрессионизма. В свою очередь успехи движения значительно подняли и укрепили у его работников веру в себя.

Так экспрессионисты превратились в единственную реальную силу в германском театре того времени.

БУРЖУАЗНЫЕ ИЛЛЮЗИИ ЭКСПРЕССИОНИЗМА

Чем дальше, тем очевиднее становилось, что «социалистическая республика», как называли социал-демократы существующий в Германии государственный строй, в действительности представляла простую фикцию. Передовые элементы рабочего класса и некоторая группа буржуазной интеллигенции, перешедшая на сторону пролетариата, все больше распознавали в этой «социалистической» самую настоящую буржуазную республику. Чем дальше, тем яснее для них становилось, что социалистическую республику придется завоевывать кровью и силой, используя весь опыт российской Октябрьской революции. Этими элементами и создана была коммунистическая партия Германии.

Тем временем германская буржуазия оправилась от испуга и, разгромив революционный пролетариат с помощью социал-демократов, укрепив позиции контрреволюции, стала подготовлять почву для стабилизации германского капитализма.

Это изменение экономической и политической ситуации, подготовлявшееся и частично законченное в период 1918—1923 гг., должно было повлечь за собой известные сдвиги и в области идеологии.

Очевидно, в такой ситуации политические задачи, выдвинутые экспрессионистами: окончание войны, свержение деспотии — были уже недостаточны, их нужно было заменить другими.

Мы уже подробно останавливались на том, насколько еще идеология экспрессионизма пронизана была в то время филантропическими и гуманистическими иллюзиями. Чтобы удержать за собой авангардные позиции, экспрессионизму нельзя было стоять на месте, он должен был перешагнуть свои ограниченные воззрения на действительность и вступить на путь изменения существующего положения. Экспрессионисты должны были преодолеть свои гуманистические иллюзии, свое мелкобуржуазное преклонение перед индивидуальностью, свое просветительское (культуртрегерское) понимание активности и искусства и решительно включиться в революционную классовую борьбу.

Но лишь немногие из них сумели подняться над своей классовой ограниченностью,— скажем, Фридрих Вольф, Эрвин Пискатор, Иоганнес-Роберт Бехер и — на короткое вре-

мя — Франц Юнг. Хотя действительность сама разрушала иллюзии о «социалистической» германской республике, классовая ограниченность большинства экспрессионистов не позволяла им притти своим искусством на помощь массам, чтобы разрушить эти иллюзии. Наоборот, их классовая ограниченность или консервировала вкоренившиеся у них иллюзии, или поощряла их рост, или заменяла их другими иллюзиями, в данный период еще более полезными для буржуазии.

Так, Георг Кайзер консервирует филантропические иллюзии, всплывшие в его драме «Коралл» и особенно в комедии «Бок-о-бок», содержание которой относится к 1923 году. Ростовщик узнает о предстоящем покушении на самоубийство и прилагает все усилия, чтобы спасти совершенно постороннего человека из любви к ближнему, трагически запутывается и сам кончает самоубийством.

То же и Штернгейм. Правда, он критикует иллюзии послевоенного периода, особенно в своей комедии «Tabula rasa» где он срывает маску со старого социал-демократа, демагогически играющего лозунгом стачки, требованиями пролетариата, чтобы подготовить себе солидную материальную почву и жить на постоянную ренту.

Так, Верфель и Газенклевер, первый — в драмах «Человек в зеркале» и «Швейгер», второй — в драме «По ту сторону», делают прыжок в потусторонний мир и проповедуют роковую, неотвратимую обусловленность человеческих судеб.

Так, Эрнст Барлах раздувает в своей драме «Мертвый день» самый прозаический конфликт между матерью и сыном (мать не пускает сына в жизнь), притягивая кобольдов, духов и всякую мистическую чушь, и по-своему утверждает мировоззрение фатализма.

Так, Иван Голл в комедии «Вечный Мафусаил» корчит печальную гримасу над вечным буржуа, возвращаясь к позициям, на которых стояли до мировой войны Штернгейм и Георг Кайзер, однако, без той исторической конкретности, какая присуща была их критике.

Эта группа писателей не шла в авангарде событий. Даже Кайзер и Штернгейм, дравшиеся лучше других, выдвигали такие принципы, которые не могли уже претендовать на революционность. Естественно, что по мере ограничения социальной базы эта группа утрачивала свое влияние и авторитет. Особенно это относится к таким писателям, как Верфель

и Газенклевер. В действительности движение экспрессионизма к концу первого послевоенного периода перестало быть единым движением. Родство политических идей и художественных воззрений, объединявшее их в первые послереволюционные годы, примерно, к 1923 году сводилось уже к родству излюбленных художественных приемов, в политических же взглядах между ними стало намечаться расхождение.

Подобным же образом — и даже острее — стоял вопрос о диференциации экспрессионистов на театре. Карл-Гейнц Мартин снова и снова давал в своих постановках картины гнусного, омерзительного мира, стоящего того, чтобы его уничтожить. В одних постановках эти образы были конкретнее («Разрушители машин»), в других — абстрактнее, но повсюду — в отрыве от действительности, от классовой борьбы, как, например, в его постановке «Пожарища» Стриндберга. Ни в одной его постановке не видно выхода из этой зловещей жизни, нигде не была показана закономерная необходимость построения нового мира. Театр экспрессионистов отставал от задач, какие ставила передовым писателям практика бушевавшей в Германии классовой борьбы. Мартин не услышал того своеобразного сигнала, каким явились бурные аплодисменты, прозвучавшие на постановке «Разрушителей машин» как демонстрация в пользу амнистии для политических заключенных.

А что же Иесснер? В своих крупнейших постановках («Вильгельм Телль», «Заговор Фиеско», «Ричард III», «Наполеон» Христиана-Дитриха Граббе), т. е. на протяжении нескольких лет, он под разными историческими масками рисовал один и тот же исторический факт — падение, изгнание тиранов, т. е. изгнание Вильгельма II. Он использовал все свое режиссерское искусство, чтобы показать этот факт в живой впечатляющей форме. Он сосредоточил всю постановку на катастрофе, бегло скользнув по фактам, ее подготовившим. Весь упор сделан у него на катастрофе: в «Ричарде III» — на сцене, где побежденный король бежит по лестнице, в «Заговоре Фиеско» — на шествии с флагами,— на опьянении тирана своей властью (сцена, предшествовавшая его падению). В «Вильгельме Телле» центральный момент постановки — хор милосердных братьев, стоящих вокруг убитого Геслера и поющих о смерти. В «Наполеоне» верные, доблестные солдаты один за другим падают под гранатами англичан, между тем

как сам полководец, завязавший войну, живым уходит с поля битвы, укутавшись в плащ.

Таким образом, Иесснер неизменно направлял внимание зрителя на мнимые заслуги социал-демократического правительства, которое будто бы изгнало монарха и прекратило войну.

Сея иллюзии, объективно полезные для контрреволюционного правительства, движение экспрессионизма в то же время выделяло элементы, близкие революции.

В сущности, экспрессионизм уже переставал быть направлением. К моменту германской революции группа художников-экспрессионистов была еще политически и художественно единой. Но мы уже видели, что около 1923 года часть экспрессионистов перешла на сторону пролетариата и пропагандировала его политические идеи, другая звала склониться перед существующим строем, третья продолжала линию слабой, половинчатой оппозиции против этого строя. Экспрессионизм как направление распался.

БУРЖУАЗНАЯ КРИТИКА ЭКСПРЕССИОНИЗМА СПРАВА и «СЛЕВА»

Даже в период цветения экспрессионизм обнаружил свою мелкобуржуазную раздвоенность. С одной стороны, он крепко держался основных принципов буржуазного мировоззрения: буржуазного индивидуализма, иллюзорного гуманизма и т. д. С другой стороны, он подрывал веру в вечность буржуазного строя. Этим занимались те самые элементы, которые открывали экспрессионизму дорогу к революционному развитию.

Несмотря на наличие таких оппозиционных элементов, вернее — благодаря их наличию, движение в целом приносило свою пользу буржуазии. Социальная критика, встречающаяся в их произведениях, могла, несмотря на всю непоследовательность своих позиций, притягивать взбудораженные событиями слои населения, удерживая их от дальнейшего поступательного движения в сторону революции. Этим объясняется, что на первых порах буржуазия не только не боролась против экспрессионизма, но даже была к нему благосклонна.

Впоследствии, когда экспрессионизм все больше и больше стал утрачивать свое влияние на массы в силу половинчатости своих позиций, когда он вместе с тем начал терять авто-

ритет в духовной жизни Германии, так как становился все менее полезным для буржуазии, буржуазные идеологические группировки объявили ему войну. На этом этапе буржуазии необходимо было оттеснить экспрессионизм, тем более, что в период подготовки капиталистической стабилизации нельзя уже было терпеть экспрессионистской критики, расшатывавшей веру в капитализм.

Наступление на экспрессионизм велось одновременно и справа и «слева».

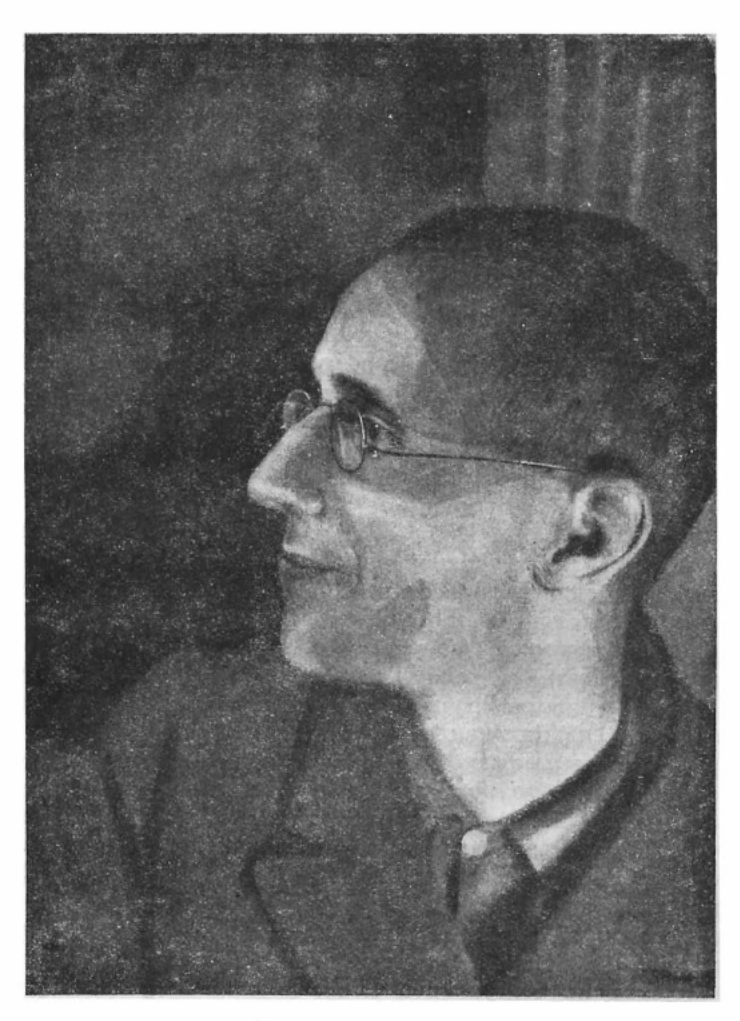
Правые главным образом высмеивали экспрессионизм. Они издевались над безжизненностью и надуманностью его художественных средств, упрекали его в сухом рационализме, умерщвляющем все художественное, бранили за ходульность образов. По существу, эти укоры были в значительной мере справедливыми, но в то же время очевидны были истоки этой критики, стремившейся дискредитировать вместе с подлинными недостатками также и идейность экспрессионизма и его подчеркнуто активное отношение к действительности.

Что же предлагали противники экспрессионизма? По существу говоря,— отступление на позиции, которые занимало искусство накануне мировой войны. Иными словами, они предлагали, чтобы искусство занималось главным образом изображением человеческих переживаний, чтобы оно обратилось к изображению самоанализа возвышенных индивидуальностей, чтобы оно создавало зрелища, наполненные множеством очаровательных забав и развлечений, чтобы оно, наконец, давало чувствам то, чего желают чувства от вечера, проведенного в театре: много воздуха, блеска и легкости.

Подобные рассуждения все чаще встречались на страницах либерально-буржуазной прессы — «Берлинер тагеблатт» или «Фоссише цейтунг». В то же время на театре все более отступали на задний план элементы идейно-дидактические. Акции Рейнгардта как режиссера снова пошли вверх, публика снова жаждала увидеть его искусство, и, когда он спешно возобновил гастрольные постановки, его встречали овациями.

Нападали на экспрессионизм и «слева».

Застрельщиками выступили здесь Арнольд Броннен и Бертольд Брехт. Арнольд Броннен выступил с драмой «Отцеубийство», которая впервые поставлена была в один из утренников 1921—1922 гг., а затем, ввиду колоссального ее успеха, включена была в вечерний репертуар «Немецкого теат-



БЕРТОЛЬД БРЕХТ

ра» и обошла германские сцены, вызывая скандалы и шумный успех.

Броннен берет типичную для экспрессионистской драмы ситуацию: конфликт между сыном и отцом-тираном. Кончается тем, что сын убивает отца. Но в то время как обычно в экспрессионистской драматургии и угнетение и отцеубийство получают общественную, символическую значимость, у Броннена они остаются в плоскости индивидуального: в конечном счете сын убивает отца за то, что отец жил с его матерью, за то, что отец его соперник.

Драма Бертольда Брехта «Ночные барабаны» ставилась примерно в тот же период, сначала в «Немецком театре», а потом и в других. Спектаклю почти повсюду сопутствовали скандальные инциденты. В ноябрьские дни 1918 года немецкий солдат, возвратившись с африканских полей сражения в Берлин, застает свою невесту в объятиях другого, застает гнусную компанию обывателей, наживающихся на войне. Возмущенный, он примыкает к спартаковцам, но в тот момент, когда вот-вот нужно итти в решительную атаку, он вскакивает и уходит к невесте.

У Брехта и Броннена довольно много сходства с экспрессионистами — как в мотивировке показа, так и в принципах композиции диалога. Особенно диалог Броннена почти неотличим от ортодоксального экспрессионистского диалога по своей напряженности, по своему лаконизму, по своей «субстанциональности». Но сами эти авторы — в личных беседах и в общественных выступлениях — энергично протестуют против взгляда на них как на крыло экспрессионизма.

И они правы: между ними и экспрессионизмом кардинальное различие. В то время как экспрессионизм в своей трактовке действительности держался иллюзий «непротивленческого альтруизма», эти драматурги шли в ногу с эпохой, делали все выводы из окружающей действительности, смеялись над иллюзиями и носителями этих иллюзий — экспрессионистами, вскрывая их несостоятельность. Поэтому весьма показательно, что Броннен берет мотив отцеубийства и мотив соперничества на сексуальной почве вместо надуманных, рассудочных мотивов экспрессионизма. Такое же значение имеет и разрешение конфликта в «Ночных барабанах», потому что Брехт показывает там, как человеком управляет не рассудок, но инстинкт, плоть.

Социальное значение этих писателей главным образом в

том, что они разрушают мелкобуржуазные предрассудки. Однако они обрушиваются на мелкобуржуазные предрассудки не за то, что эти последние мешают революционизированию масс, а лишь за то, что предрассудки мешают буржуазно-капиталистическому развитию. В этом смысле Брехт и Броннен были продолжателями идеологических традиций Франка Ведекинда.

Особенно резко выступал против мелкобуржуазных предрассудков Брехт в своей драме «Чаща». Он показывал здесь, как обывательские понятия чести, духовной независимости мешают борьбе за существование, особенно в крупных промышленных центрах, где эта борьба приняла такие напряженные и опасные формы. В то же время в произведениях этих авторов намечались контуры нового героя, идеального молодого человека послевоенной Германии. Он беззастенчив, приспособлен к жизни, энергично прокладывает дорогу своему «я», разрушая мелкобуржуазные (обывательские) иллюзии. Ему не опровергнуть своего родства со сверхчеловеком Ницше, ему не скрыть, что эти черты заимствованы им от американского «бизнесмена».

Как мы видим, оба эти писателя объективно утверждали капиталистический мир. Их лозунг: капитализм — это война всех против всех, и единственное, что ты можешь сделать, это стать сильнее других. В отличие от экспрессионистов они проповедывали приспособление к условиям капиталистического строя.

Здесь налицо попытка оформления идеологических принципов, отвечающих периоду стабилизации капитализма и облегчающих стабилизацию. Драматургия пыталась здесь наощупь протянуть идеологические нити, которые крепче связали бы мелкобуржуазные массы с господствующими классами.

НАСТУПЛЕНИЕ КОММЕРЧЕСКОГО ТЕАТРА

Благодаря муниципализации большинства провинциальных театров довольно обширный сектор изъят был из-под влияния частных предпринимателей.

Однако частный театр продолжал развивать тенденции, которые обнаруживались им в довоенный период империализма (см. главу I).

В конце 1920 года Макс Рейнгардт прервал с Берлином не только художественную, но и коммерческую связь. В «Не-

мецком театре» водворился известный в свое время писатель-натуралист Феликс Голлендер, еще задолго до того работавший в театре Рейнгардта как драматург и режиссер.

Договор о передаче театра был фикцией: в действительности Голлендер связан был директивами братьев Рейнгардт. А директивы состояли в том, чтобы как можно скорее поставить театр на коммерческую ногу и поднять его доходность. Таким образом в глазах всей общественности вина за превращение художественного театра в коммерческий перелагалась с братьев Рейнгардт на подставную фигуру Голлендера.

Прежде всего был сделан нажим на трестирование: к «Немецкому» и «Камерному» театрам присоединен был «Большой драматический» и — временно — «Театр в Зоологическом саду». Во-вторых, усилена была эксплоатация актерской рабочей силы.

К тому времени в Германии чрезвычайно расширилось кинопроизводство. Особенно помогла этому инфляция, облегчившая сбыт германских фильм на мировом рынке. В связи с этим необычайно повысился спрос на актерскую силу. Это обстоятельство и было использовано дирекцией Голлендера.

Раньше в системе Рейнгардта снижение актерского жалованья оправдывалось моральным авторитетом, каким обогащала актера служба у Рейнгардта. Голлендер же оправдывал снижение жалованья тем, что ангажемент в системе Рейнгардта и успех в его театрах помогали актеру выдвинуться в кино. И Голлендер шел на всевозможные уступки актерам, желавшим работать в кино, предоставляя им специальные отпуска, освобождая их от репетиций и т. д.

Создалось такое положение, при котором актеры фактически оплачивались кинопредприятиями, а частный театр выплачивал им лишь почетный гонорар. Например, Вернер Краусс в 1923 году, когда он уж был прославлен и служил приманкой для публики «Немецкого театра», получал не более учетверенной минимальной ставки начинающего актера. В результате актеры смотрели на игру в театре, точно на какую-то роскошь, как на занятие «для души», а на кино — как на свой настоящий заработок. Актеры, особенно большие актеры, становились все более независимыми от директора, требовали себе особых привилегий, соглашались только на главные роли, им самим доставлявшие удовольствие, дезорганизовывали работу театра, срывали репетиционную дисципли-

ну, чем дальше, тем больше играли по настроению, потому что выступали в премьерах без достаточной подготовки.

Все это делало невозможным органическое строительство театра, художественно отделанные постановки становились все более редкими, антагонизм между корифеями и простыми сметными обострялся, обнажая свое конкретное материальное содержание. В ту пору корифеями слыли те, кто больше других зарабатывал в кино, кто чувствовал себя независимым от театра и театрального директора, кто выступал не иначе, как в первых ролях, и приходил на репетиции, когда ему вздумается. В конце концов разрушены были все устои художественного мастерства — актерская добросовестность, серьезная и настойчивая черновая работа.

Но одновременно с этим вырабатывалась новая система коммерциализации германского театра. Введена была эта система братьями Роттерс.

Программа трестирования театров, разработанная братьями Рейнгардт, приняла у братьев Роттерс совершенно бесшабашную форму. Если система братьев Рейнгардт представляла комбинацию различных качеств — разных жанров театральных зданий, различной публики,— то у братьев Роттерс это было механическое нагромождение множества театров под единым финансовым и художественным руководством. Путем удачных финансовых сделок братьям Роттерс удалось к концу первого послевоенного периода объединить и слить семь театров.

Но трестификация германских театров у братьев Роттерс не ограничивалась каким-либо одним городом: они приобрели целый ряд театров в Ганновере, во Франкфурте и других городах Германии.

Располагая солидным количеством театров, они пытались использовать финансовые выгоды своего монопольного положения. Они снизили жалованье актерам, определенным образом организовали публику, заключив договоры с театральными кассами. По этим договорам театральные кассы авансировали театр, а сами распространяли билеты по всему городу по пониженным ценам, соблазняя публику многочисленными премиями.

Дальше братья Роттерс начинают подготовляться к созданию всегерманского треста. Они берут постановку, имевшую шумный успех в одном из берлинских театров, снимают с нее, так сказать, копию, натаскивая актеров второго ранга на точ-

ное подражание актерам, игравшим в премьере берлинского театра. Затем эта разученная копия берлинской постановки рассылается по провинциальным театрам (фирмы братьев Роттерс).

Наконец братья Роттерс превращают театр в орудие рекламы финансовых предприятий. В своей комедии «Вечный Мафусаил» Иван Голл рисует отношение бюргера к искусству. Его Мафусаилу снится, будто он пошел в театр и попал на «Гамлета». Во время монолога Гамлета в сцене с могильщиками он не выдерживает, вскакивает на сцену и восклицает: «Что за вздор произносить такие монологи! Искусство тогда приобретает смысл, когда оно составляет рекламу для коммерческого дела. Я хорошо плачу за такие вещи».

То, что у Голла — фантазия, у братьев Роттерс постепенно претворяется в дело. Именно поэтому театральные программы были заполнены примерно такими объявлениями: «Фрак господина X, исполнителя главной роли, сшит у фирмы такой-то. Элегантное вечернее платье актрисы У получено от фирмы такой-то. Мебель получена от фирмы...» и т. д.

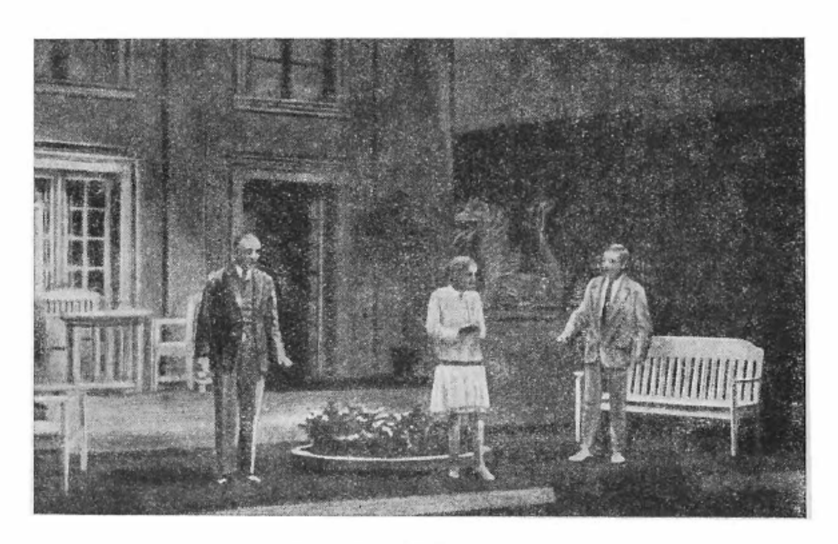
Самые постановки покроены были на вкус нуворишей, нажившихся на инфляции, — банально, но с претензией на культуру. Особое внимание уделялось элегантному виду и манерам актера: воспитательная задача этих театров состояла в обучении новоиспеченных богачей салонным манерам.

Опираясь на громадные финансовые выгоды трестирования, братья Роттерс массами сбывали на театральном рынке идеологическую халтуру.

Как мы видим, в секторе частных театров сложилось к тому времени гораздо худшее положение, чем накануне мировой войны. Братья Роттерс заимствовали настоящие американские методы театрального руководства, а с их легкой руки та же система стала прививаться по всей Германии.

Инфляция легла тяжелым бременем на трудящиеся массы Германии, в том числе и на актеров. Актерские гонорары пали в те годы неслыханно низко, большинство актеров получало минимальную ставку, ничтожную по своей реальной стоимости.

На этой почве и вспыхнула в 1922 году стачка германских актеров. Она характеризовалась тем, что наряду с экономическими выдвинуты были требования идеологического порядка,



«ВЕЖЛИВЫЙ СПОР»

Постановка берлинского Камерного театра. Провинциальная мизансцена, пошлая по театральному оформлению. Отражает упадок буржуазного театра в последний период.

и на стачечных собраниях система коммерческих театров, которая особенно навязла в зубах актерам системы Рейнгардта и братьев Роттерс, подвергнута была жесточайшей критике, причем особенно настоятельно выдвигалось требование квалифицированного художественного руководства и главное — экономической независимости для квалифицированного режиссера. Колоссальное впечатление произвел спектакль, поставленный бастующими актерами в Газенгейде (предместье Берлина). Давались «Разбойники» в постановке Мартина. Энтузиазм актеров показал всем, чего можно было бы достичь, если бы театр был вырван из рук буржуазии.

Было вполне естественно, что именно этот боевой лозунг борьбы против коммерческого театра встречал наибольшую поддержку среди испытанных приверженцев экспрессионизма.

Было так же естественно, что эта стачка не дала никаких реальных результатов и в экономическом отношении, и тем более в идейном смысле. Это было последнее напряжение

воли, на какое способны были буржуазные элементы, выступавшие против экспансии коммерческого театра и связанного с этим распада германского искусства. Экспрессионизм и в этой области потерпел крах. Иначе и быть не могло, потому что существование коммерческого театра тесно связано с существованием капитализма, потому что ликвидация коммерческого театра невозможна без ликвидации капитализма. И в этом вопросе экспрессионисты не смогли преодолеть своей классовой ограниченности: они пытались спасти художественный театр, не разрушая капиталистического строя.

ГЛАВА ШЕСТАЯ

РЕВОЛЮЦИОННЫЙ ГЕРМАНСКИЙ ТЕАТР 1919—1923 гг.

«ПРОЛЕТАРСКИЙ ТЕАТР» ПИСКАТОРА

В 1919 году под руководством Мартина был основан «Пролетарский театр». Этот театр от обычных буржуазных театров отличался только своим названием да некоторыми внешними чертами: актер выходил в прозодежде, а имена актеров не печатались на афишах. Оба эти момента должны были подчеркнуть дух коллективизма в театре, но по существу «Пролетарский театр» ничем существенно не выделялся среди многочисленных театральных экспериментов буржуазного происхождения, вроде «Трибуны» и др., возникавших тогда в Берлине и многих других городах Германии. Пьесы, которые ставились в «Пролетарском театре»,— возьмем хотя бы «Непротивленцев» Людвига Рубинера или «Свободу» Герберта Кранца,— ни в коем случае не являлись пролетарскими. То была драматургия, ориентирующаяся на революцию «гуманистическую», т. е. драматургия мелкой буржуазии.

Схематизация, нивелирование человеческой массы как единого целого, в котором тонет отдельный индивидуум,— все это, в свою очередь, свидетельствовало о панике перед действительной революцией.

Этому «Пролетарскому театру» удалось поставить всего лишь два спектакля. «Пролетарский театр» Карла-Гейнца Мартина стоял в тесном контакте с партией «независимых» социал-демократов. Он был созданием радикальной интеллигенции, которая не нашла пути к пролетариату. Но Мартин скоро отказался от деятельности в «Пролетарском театре». Он перешел в театр Рейнгардта. После его ухода «Пролетарский театр» развалился навсегда. Вскоре затем был основан

новый «Пролетарский театр» под руководством Эрвина Пискатора. Но и этот театр продержался недолго: 21 апреля 1919 г. состоялся его последний спектакль. Однако с возникновением второго «Пролетарского театра» в историю революционного театрального движения вступил крупный художник, в последующий период развития этого движения игравший в нем крупную роль.

Достаточно взглянуть на афишу и либретто, изданные «Пролетарским театром» Пискатора, для того, чтобы сразу определить основные черты, отличавшие его от одноименного театра, ставившего «Свободу» под руководством Мартина.

Он называл себя «Театром революционных рабочих Большого Берлина» (Gross Berlin). Впервые организация подобного рода правильно подошла к делу, выдвигая в качестве одной из задач «Пролетарского театра» задачу организации революционного зрителя. Пискатору удалось создать организацию из пяти-шести тысяч зрителей, члены которой вербовались из коммунистической рабочей партии (К. А. Р.) и синдикалистов. Основная идеологическая установка театра изложена в следующей декларации:

«Товарищи! Душой революции, душою грядущего бесклассового общества и коллективистической культуры является наше революционное чувство. «Пролетарский театр» хочет зажечь это чувство и не дать угаснуть переживаниям, которые пробуждает в нас социалистическое искусство, укрепляя сознание серьезности и величия нашей исторической классовой миссии».

Или в программе к «Калеке» Витфогеля:

«Товарищи! Перед вами пройдет «Калека».

Война капиталистов, с которыми пролетарии сотрудничали и сотрудничают, убила миллионы и миллионы вышвырнула на улицу нищими. От кого ждать помощи? Не от буржуев ли, какой бы они масти ни были,— что проходят мимо калеки с подлой легкостью в мыслях, источая благотворение; что хотят заглушить в себе совесть, осыпая бранью «лядащую сволочь», и взывают к государству, чтобы оно убрало с их дороги этот публичный скандал?

Твое сочувствие на стороне обезумевшего калеки.

Это ты. Ты, рабочий, что завтра, быть может, получит пинок ногой от хозяина. Ты, безработный, которого выгнали на улицу потому, что иссякли барыши. Ты, рабочий, солидаризуйся с безработными товарищами. Ты, безработный, создавай единую революционную организацию безработных. Избирайте политические советы безработных.

Вы одни себе можете помочь.

Или социализм — или гибель в варварском строе.

«У ворот» тюремного лагеря для наших товарищей в Венгрии.

Есть ли пролетарская совесть у наемника, который вынужден стоять там на карауле? Удастся ли женщине, политической арестованной, под-



ЭРВИН ПИСКАТОР

вергнутой истязаниям, переубедить его и привлечь на сторону революции?

И когда он убивает белого офицера, коменданта лагеря, станете ли вы, товарищи, на сторону солдата, зная, что и смертоносный акт революции священен, что спасение принесет нам только тот акт, для которого поступок солдата является лишь символом?

Мировой капитал всеми силами, экономически и политически, готовится к разгрому России. Россия — утес в прибое мировой революции. «День России» — решающий день настал. Или активная солидарность с Советской Россией в ближайшие месяцы, или международному мировому капиталу удастся уничтожить поруку мировой революции. Или социализм — или гибель в варварском строе».

Репертуар «Пролетарского театра» составляют пьесы Франца Юнга «Die Kanaker» и «Доколе же ты будешь блудницей, буржуазная юстиция?..», «Калека» К. А. Витфогеля, «Принц Гаген» Эптона Синклера, «Враги» Максима Горького и коллективно написанная пьеса «День России».

Пролетарский театр в капиталистическом государстве должен развиваться в тяжелых экономических условиях. Театру пришлось выступать в залах собраний, и Пискатор пишет:

«Всякий, кто только имел дело с этими помещениями, с их тесными сценами, вряд ли даже заслуживающими такого названия; кто знает эти залы с застоявшимся в них запахом пива и мужской уборной, со знаменами и флажками с последнего пикника (Bockbierfeier), тот себе может представить, с каким трудом мы утверждали там понятие театра».

И наконец, еще одним обязательным условием, накладывавшим отпечаток на развитие «Пролетарского театра», были постоянные административные придирки буржуазных властей. От тогдашнего социал-демократического полицейпрезидента Рихтера ни в одном случае нельзя было получить разрешения на постановку.

Театр испытывал тяжелую материальную нужду. Организация зрителей из пролетариата и революционной интеллигенции, которую сумел объединить вокруг себя Пискатор, была слишком малочисленна, чтобы содержать театр (несмотря на то, что у Пискатора актеры-профессионалы составляли только часть труппы, а все остальные были любителями и могли работать — в общем — дешевле).

ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ «ПРОЛЕТАРСКОГО ТЕАТРА»

Пискатор, вышедший из средней буржуазии, с самого начала войны занял леворадикальную позицию, поддерживая тесную связь с антимилитаристским журналом «Ди акцион»,

где печатались его стихи. Он принадлежал к группе дадаистов, представлявшей ответвление экспрессионизма[1].

В «Пролетарском театре» Пискатора отчетливо заметна связь с движением экспрессионизма. Приведенные нами документы ясно говорят о том, что его театр, как и театр экспрессионистов, ставил перед собой задачу активизировать зрителя. Декларация, опубликованная в связи с постановкой «Калеки», призывает зрителя вынести свой приговор,— а мы видели, что экспрессионисты также любили концентрировать сценические факты и призывать зрителя к высказыванию.

«Пролетарский театр» подчеркивал значение мысли в своих постановках. Основное выделялось, «несущественное» срезалось, настроение, атмосфера, многообразие чувственных моментов разрушались.

Спектакли «Пролетарского театра» строятся на характерных принципах экспрессионистской сценической композиции: обобщенная, демонстративная мизансцена, обращение актера к публике, ликвидация четвертой стены, элемент абстрактности в декоративном оформлении и т. д.

Что же нового было в этом театре? Прежде всего — зритель и репертуар.

«Пролетарский театр» адресовался к революционному организованному зрителю. Пискатор старался подобрать из состава этих организаций постоянные кадры зрителей. Это чрезвычайно важный принцип для развития революционного театра, так как он обеспечивает театру и его руководителю связь с революционными организациями, а в дальнейшем — с коммунистической партией.

Другой особенностью «Пролетарского театра» был его репертуар. Мы уже видели, как обычный театральный экспрессионизм интерпретировал действительность по методу и в пределах буржуазной идеологии, как поэты-экспрессионисты в большинстве случаев затушевывали революционные события современности путем мистификаторского изображения революционной борьбы, например в пьесах Газенклевера «Сын» и «Антигона» (в конце пьесы Газенклевера «Антигона» восставший народ прощает деспоту-тирану Креону его преступле-

[1] Дадаисты доводили принцип логизма и непосредственной эмоциональности до последнего предела, как и разграничение мысли и чувства. Они пользовались словом как чувственной звуковой ценностью, стирая интеллектуальное значение слова. Так, диалог состоял у них в нагромождении выкриков и возгласов или в бессмысленном сочетании слов.

ния и отпускает его «с миром»), не говоря уже о рядовом экспрессионистском театре, которого интересовала исключительно революция чувств.

Между тем репертуар «Пролетарского театра» трактует весьма актуальные и весьма конкретные события революционной классовой борьбы: «Враги» Горького — подготовку российской революции 1905 года; драма «У врат» — неистовства белогвардейского террористического правительства Хорти в Венгрии; «День России» — Октябрьскую революцию. В драме Франца Юнга «Плебеи» обрисованы типичные факты классовой борьбы 1919 года в Германии. В пьесе показано, как сознательный пролетариат стачками и восстаниями борется против капиталистического правительства, как контрреволюционная буржуазия благодаря предательству социал-демократии подавляет восстание, обрушившись на него из засады, и убивает руководителя стачки и восстания «при попытке к бегству».

Репертуар Пискатора говорит о том, что его театр действительно сумел по-новому подойти к истолкованию жизни (чего не сумел сделать экспрессионисты). Театр понял, что история человечества есть история классовой борьбы, что буржуазная действительность может быть изменена только пролетарской революцией, только добытой в борьбе пролетарской диктатурой.

Репертуар Пискатора говорит о том, что театр правильно уяснил свою задачу: отображением конкретных фактов, и лучше всего — актуальных фактов революционной классовой борьбы и воплощаемых этими фактами революционных идей, активно участвовать в освободительной борьбе пролетариата; что театр, пропагандируя политические требования пролетариата в теснейшей их связи с конкретной практикой классовой борьбы, превратился в серьезное оружие борьбы за освобождение человечества.

Перенесенный в такую плоскость принцип активности искусства, выдвинутый ранее экспрессионистами, предстает здесь в своей обнаженной и четкой классовой конкретности. Это значит, что Пискатор перешагнул буржуазные рамки экспрессионистских представлений. «Пролетарский театр» превратился в театр революционный, несмотря на то, что в художественном методе театра сохранился еще ряд мелкобуржуазных пережитков, в постановках проявлялся непримиримый антагонизм между чувством и мыслью, между существенным и несущественным, случайным и необходимым. Не-

мотря на такие ошибки, театр проводил в общем верную линию борьбы за дело революционного пролетариата.

«Пролетарский театр» Пискатора был не первый революционный театр в Германии. Мы уже подчеркивали во вступлении ту революционную роль, какую играл «Свободный народный театр» в начале 90-х годов. Революционное движение в искусстве в период 1919—1923 гг. сильно отличается от этих начальных шагов.

В 90-е годы революционный театр не располагал еще революционными творческими силами. В 1920-е годы революционное движение достигло уже такой глубины, что оно выступило как творческая сила, создающая художественные ценности. Конечно, у него еще мало квалифицированных работников: в режиссуре — Эрвин Пискатор, в драматургии — Франц Юнг и Карл-Август Витфогель (который в то время писал свои первые драматические опыты). Однако театр может уже опереться на массы самодеятельного актерства, правда, без особой квалификации, правда, в большинстве своем плененного еще социал-демократической идеологией. Но к концу описываемого периода в рядах самодеятельного рабочего театра начинается уже борьба за революционный театр, которая будет освещена в главе о самодеятельном театре.

Если в 90-е годы репертуар революционного театра в лучшем случае рассчитан был на то, чтобы поколебать в широких массах веру в неизбывность капитализма, если руководители театра исходили в подборе репертуара из культуртрегерских соображений, то в «Пролетарском театре» Пискатора, а также у связанных с ним драматургов мы наблюдаем гораздо большее чувство ответственности,— здесь перед нами театр, зовущий своими спектаклями к революционной массовой борьбе. Это значит, что революционный театр поднялся на более высокую ступень развития.

«Пролетарский театр» Пискатора был начальным этапом его художественной деятельности. После этого он со своим театром проделал громадный путь. Однако с самого начала в его работе наблюдались моменты, вошедшие затем навсегда в театральную концепцию Пискатора. Это прежде всего — установка на революционный по содержанию репертуар. Уже в пьесах начального периода у Пискатора были отражены самые актуальные проблемы революции.

Мы видим у Пискатора события крупного исторического значения, события, в которые вовлекаются массы, мы видим

ярко-политическую окраску спектаклей и, наконец, попытки связать театр через организацию зрителя с революционными организациями. И эти элементы все время повторяются в творческой практике Пискатора.

«Пролетарский театр» просуществовал всего несколько месяцев. Он погиб вследствие репрессий социал-демократического полицейпрезидента Рихтера. В 1923 году Пискатор стал совместно с писателем Рефишем директором «Центрального театра»,— театра, находящегося в районе мелких торговцев. В «Центральном театре» Пискатору удалось поставить «Мещане» Максима Горького и известную антиимпериалистическую пьесу Ромена Роллана «Время придет». Этот театр стал популярным среди широких кругов.

Пискатор был принужден из-за финансовых затруднений передать этот театр братьям Роттерс, которые в это время поглотили множество мелких театров.

Таким образом ликвидация революционных профессиональных театров совпала по времени с упадком театрального экспрессионизма. Но если экспрессионизм отжил навсегда, то с закрытием революционных профессиональных театров не пришел еще конец ни Пискатору, ни революционному искусству.

Идея пролетарского театра с новой силой разгорелась на новом этапе классовой борьбы. Это произошло тогда, когда буржуазия напрягала все усилия для стабилизации своего положения, ликвидировала инфляцию, а революционный пролетариат под руководством коммунистической партии Германии готовился к завоеванию рабочих масс.

Мы можем наблюдать этот подъем в различных пунктах — собственно, по всему фронту самодеятельного и профессионального театра. В Берлине создаются красные труппы, частью состоящие из рабочих, частью из актеров-профессионалов. Разъезжая по Рурской области, по промышленным районам Силезии и т. д., они стремятся поднять революционный дух рабочего класса изображением зверств, имевших место в период белого террора в Венгрии. Одновременно Пискатор организует свои «Красные обозрения» и, в связи с выборами президента в Берлине, бросает их в массы. Этот период венчается импозантной постановкой «Всему наперекор» в «Большом театре-цирке» в Берлине.

Наконец Пискатор переходит на нелегальное положение и работает режиссером в твердыне реформистской социал-демократии — в «Народном театре».

Ч А С Т Ь   Т Р Е Т Ь Я

ГЕРМАНСКИЙ ТЕАТР В ПЕРИОД ВРЕМЕННОЙ СТАБИЛИЗАЦИИ КАПИТАЛИЗМА

(1923—1927)

Глава седьмая

БУРЖУАЗНЫЙ ТЕАТР ГЕРМАНИИ В ПЕРИОД ВРЕМЕННОЙ СТАБИЛИЗАЦИИ КАПИТАЛИЗМА

ОБОСТРЕНИЕ ЭКОНОМИЧЕСКОГО ПОЛОЖЕНИЯ ГЕРМАНСКИХ ТЕАТРОВ

К концу 1923 года германский капитализм вступил в фазу временной экономической и политической стабилизации.

Это чувствовалось весьма отчетливо. В 1923 году я жила в Берлине, уезжая на несколько месяцев сначала в Мюнхен, потом в Париж. Когда я в конце 1924 года вернулась в Берлин, он был почти неузнаваем. Город был залит светом. Количество автомобилей возросло вдвое с лишком. На магистралях наблюдались транспортные пробки, задолго до того вошедшие в обиход Нью-Йорка, Парижа и Лондона. Промышленность работала с полной нагрузкой, вскоре достигнув довоенного уровня и даже превысив его. Смягчилось невыносимое бремя инфляции, давившей на рабочий класс и мелкобуржуазных рантье. Классовая борьба пролетариата, в предыдущий период очень часто выливавшаяся в формы гражданской войны, сейчас протекала в форме стачек, политических кампаний, в форме собирания революционных сил и борьбы за завоевание большинства рабочего класса. А между тем на горизонте виднелись уже, наряду с пресловутой «серебристой полосой» расцвета, грозные тучи нового экономического и политического кризиса.

План Дауэса, душивший побежденную Германию, заставлял буржуазию проводить жесточайшую рационализацию и «освобождать» большое количество рабочих, чтобы не те-

рять своих барышей. Уже в то время в Германии скопилась многочисленная постоянная армия безработных. Политически это значило, что классовая борьба снова обострилась, едва успела контрреволюционная буржуазия подавить революционное восстание пролетариата.

Поэтому, наряду с иллюзиями демократического пацифизма, господствовавшими еще в то время в других странах западной цивилизации, германская буржуазия культивировала также социальную демагогию фашистов, так как в той напряженной ситуации влияние демократических иллюзий на массы было для ее замыслов недостаточно.

Вот почему германская социал-демократия в тот период уже приобрела черты социал-фашизма.

Для театра экономическое значение стабилизации сводилось к тому, что миновали «благословенные» времена инфляции, наполнявшей деньгами театральные кассы.

В то время труднейшей проблемой для театральных директоров был вопрос о «корифеях». Чем труднее было заманить публику в театр, тем драгоценнее — и дороже — становился актер с притягательным именем. Пользуясь случаем, такие актеры требовали и получали громадные суммы. Например, Елизавета Бергнер получала свыше тысячи марок в вечер или же требовала себе известный процент с выручки. Таким образом привилегированные актеры становились в положение пайщиков театрального предприятия. Такой актер выговаривал себе лучшие роли, влиял на раздачу ролей, на оформление постановки. Весь спектакль, т. е. обобществленный труд значительной группы творческих работников, строился таким образом, чтобы поднять на щит работу одного человека, корифея-пайщика, который один и пожинал плоды общего труда.

В результате германский буржуазный театр стал возвращаться к давно прошедшим временам, когда он только зачинался. Внутренно целостный, тщательно проработанный и взвешенный спектакль — итог вековых усилий — пал жертвой театрального регресса.

Усилилась тенденция к слиянию частных театров. В Берлине возник так называемый «Рей-Ба-Ро» (сокращенное обозначение трех слившихся театральных предприятий: Рейнгардт, Барновский и Роберт). Слияние произошло на таких условиях: гарантийная цена театральных билетов; распределение популярных актеров между участниками «Рей-Ба-Ро».

ИДЕОЛОГИЧЕСКАЯ ПЕРЕГРУППИРОВКА В БУРЖУАЗНОМ ТЕАТРЕ

Конец первого послевоенного периода ознаменован был резкой теоретической полемикой между герольдом экспрессионизма, критиком Гербертом Иерингом (из «Берлинер бёрзенкурьер»), и любимцем буржуазии с Курфюрстендамм Альфредом Керром, критиком «Берлинер тагеблатт». Альфред Керр требовал от театра изображения «живого человека» во всем его многообразии и психологических тонкостях. Он требовал от спектакля радостных, чувственных впечатлений, издеваясь над мрачно-аскетическим логизмом, присущим театральному экспрессионизму.

В этих теоретических изысканиях Альфреда Керра практики искусства стабилизирующейся буржуазии черпали уверенность в том, что процесс перегруппировки идет по верному пути. Усиленно стали реставрироваться постановки насквозь психологических пьес (вроде шницлеровских), и не только немецких, но еще чаще французских и английских авторов (Вильдрак, Дюамель, Буланже, Манхэм). К ним присоединились фантастические пьесы классического репертуара («Буря» Шекспира, древнекитайская пьеса «Меловой круг» в обработке Клабунда).

Таким образом маскировались противоречия и отрицательные стороны действительности, критика которых преподносилась в приглушенном и урезанном виде. (Например, в драматургии Вильдрака бедствия человеческие рисуются в тоне смирения и покорности; или же мы встречаем в пьесе чрезвычайно суженную и приглушенную социальную критику,— например в «Kolportage» Георга Кайзера, которая ставится в Новом театре, в Москве, под названием «Кинороман».)

Резкая, бурная социальная критика, разумеется, также на суженной базе, слышится только в комедии Карла Штернгейма «Ископаемые» (злая карикатура на политические круги, стремящиеся к реставрации старого вильгельмовского генералитета), в «Даме с камелиями» в постановке Бернгарда Рейха и в обработке Бертольда Брехта, где сделана была попытка сорвать маску с сентиментально-лицемерных буржуазных разговоров о «великой любви».

В других пьесах интерес сосредоточивается на интимной жизни человека. Поскольку здесь затушевывается связь между личной и общественной жизнью, поскольку одна отрывается от другой и человек всецело уходит в себя, только се-

бе доверяя, считая себя единственной ценностью в жизни,— у зрителя создается иллюзия, в тот период крайне полезная для буржуазии: будто в конечном итоге в истории решает личность как таковая. Громадный успех, каким пользовался в то время в Германии Пруст, восторженный прием, оказанный в буржуазных читательских кругах, роману Томаса Манна «Гора чудес»,— все это доказывало, что освященная именем Гете иллюзия о вселенском значении личности исполнила сердца германских буржуа новой верой в грядущее человечества и Германии, при этом они прикрывались авторитетом Гете.

Другие группы буржуазной интеллигенции вообще стараются игнорировать существующие противоречия, обманывая себя и других чувственной радостью театра. И наконец искусство приходит на помощь иллюзиям демократического пацифизма, интернационального космополитизма. Помимо того, что делаются попытки завязать широкие дружелюбные отношения с выдающимися носителями культуры других стран,— особенно тех, с которыми Германия еще несколькими годами ранее находилась в состоянии войны (постановки французских авторов),— те же идеи и представления подчеркиваются в произведениях германских авторов.

Особо стоит остановиться на комедии Брехта «Человек есть человек», крайне раздвоенной и двусмысленной по идее. С одной стороны, автор доказывает важную истину, что каждый человек может стать грозным бойцом,— даже пришибленный плебей Гали-Гаи, который не может произнести «нет». Однако не на страх классовому врагу, потому что этот боец — орудие английского империализма, ведущего индусских крестьян и рабочих к «миру». Вдобавок это превращение Гали-Гаи подается под соусом иронии, благодаря чему идея Брехта проигрывает в своей серьезности и значимости. Таким образом автор затушевывал противоречия действительности.

Как мы видим, буржуазная интеллигенция в целом ориентировалась на идеологию гуманистического пацифизма. Эти люди считали своей задачей борьбу с представлениями о неизбежной гибели буржуазного мира, распространяя веру в осуществимость иллюзий о праве буржуазной «человеческой личности», о силе «ценной индивидуальности». Таким образом ликвидировали они практику экспрессионистов, с возмущением рисовавших отрицательные стороны действительности.

Это направление мысли совпадало (и в этом была безусловная внутренняя логика) с пацифистским определением соотношения искусства и действительности, с теорией о том, что искусство не должно вмешиваться в общественную жизнь, с теорией искусства-игры, «искусства для искусства». Так характерные свойства и задачи искусства, мнимо коренящиеся в самой его сущности, использованы были для того, чтобы мотивировать и оправдать ревизию экспрессионистского принципа активности искусства, чтобы оправдать переход большинства художественной интеллигенции в ряды пропагандистов устойчивости мирового капитализма.

Наряду с этим в Германии оформилось другое направление мысли: выступила группа писателей, стремившихся в своих произведениях превознести и выставить в привлекательном виде идеал порядка,— разумеется, буржуазного порядка. Больше всего вдохновлял их образ сильного человека, спортсмена, бравого авиатора. Особенно чувствовалась эта тенденция в романе-фельетоне, т. е. романе дешевого пошиба. Проявлялась она и в драматических произведениях, особенно в драматургии Арнольда Броннена.

Так, в драме «Силлианская анархия» на фоне эротических и трудовых взаимоотношений небольшой группы людей показана победа сверхчеловека, любящего порядок, над мятежно настроенными «низменными плебеями».

Так отражается в литературе и искусстве двойственность германского буржуа того времени, который колеблется между фашистской и «демократической» формами политической диктатуры буржуазии.

Пересмотр театрального репертуара сопровождался серьезной ревизией принципов постановки. Поскольку отпали принципы активности, заостренной критики окружающей действительности, постольку отброшены были и методы экспрессионизма в использовании музыки, декоративного оформления, мизансцены, на которых мы подробно останавливались выше. Возрождена была художественная школа Макса Рейнгардта с характерным для нее многообразием и яркостью чувственных впечатлений (конечно, в театре для нуворишей, на Курфюрстендамм, эти черты преподносились в более грубом виде). Сам Иесснер, обнаруживавший в первый период известный темперамент общественного обвинителя, сейчас начал защищать буржуазию без всякой критики. Если в предыдущий период он выдвинулся как постановщик революци-

онных классических произведений («Заговор Фиеско», «Вильгельм Телль»), сейчас он ставит шекспировскую «Бурю», верноподданического «Принца фон Гомбург» Генриха Клейста, кальдероновского «Стойкого принца». В его постановках заметны черты поистине дубового пафоса, все более поражающего своей безжизненностью.

Буржуазный театр, отказавшись от оппозиции капитализму, оставил всякие поиски новых художественных методов. И только соприкосновение с советским театром внесло свежую струю в эту атмосферу застоя. То были вести о широком размахе советского театрального искусства, о постановках Мейерхольда, будивших фантазию германского режиссера и открывавших перед ним новые перспективы. То было гастрольное турне Камерного театра под руководством Александра Таирова, побывавшего в Берлине и других крупнейших городах Германии.

Особенно много подражателей нашел Таиров, поражавший технической легкостью, с какой он обыгрывал сцену (например в «Жирофле-Жирофля»). Однако буржуазный театр брал от советского театра не все, а лишь то, что ему было выгодно.

Происходившая в германском театре перегруппировка, вообще говоря, влекла за собой снижение художественной правдивости спектакля, ослабление художественного темперамента и изобретательности.

Идеологическая перегруппировка в буржуазном театре в период временной стабилизации капитализма давала себя знать в усилении коммерческого театра, в слиянии театра с производством предметов роскоши. В этот период начинается превращение серьезного театра в развлекательский. Показательна в этом смысле история «Большого драматического театра».

Бывший цирк Шумана, работавший под руководством Рейнгардта, переделан был одним из наиболее умелых и художественно чутких архитекторов Германии Пельцигом в «Большой драматический театр», который по замыслу Рейнгардта должен был преподносить массам зрителей величайшие произведения мирового искусства. В 1919 году театр открылся постановкой эсхиловской «Орестеи». После того он ставил Шекспира, Шиллера, Ромена Роллана, Бюхнера, Толлера. В 1923 году показана была первая (разумеется, классическая) оперетта «Орфей в аду» в постановке Рейнгардта.

Но в 1925 году театр был изъят из концерна Рейнгардта и передан в распоряжение дирекции опереточных театров и ревю.

Серьезный репертуар первого послевоенного периода спешно выбрасывается. В репертуарный план ведущих берлинских театров включается порнографический французский фарс. И вообще в германский театр проникает развлекательное искусство во всех своих жанрах, особенно ревю в той форме, в какой оно сложилось во французском и американском театрах послевоенного периода. И наконец известные отрасли производства предметов роскоши и развлечений, например гостиницы и кафе, со своей стороны, начинают привлекать на помощь театральное искусство. В форме послевоенного ревю вульгаризируются самые принципы этого жанра, состоящие в том, что перед зрителем проходят панорамой всевозможные житейские случаи в коротких фрагментарных сценках. Многие шекспировские драмы тоже носят характер ревю, как и сценические композиции, скажем, Георга Кайзера (например, в драме «С утра до полночи»), «Преображение» Толлера и т. д.

Этот принцип развертывания действия применяется в послевоенных ревю необычайно грубо. Сцепление фрагментарных сценок в таких ревю — чисто механическое. К примеру — новобрачные во время свадебного путешествия видят множество эпизодов и фактов, стран и городов. Единство сценического действия сводится почти исключительно к тождеству нескольких действующих лиц в разных сценах. Вдобавок эти ревю носят явно выраженный порнографический характер. Директора этих театров стараются зашибить конкурента количеством женского тела, пока в конце концов не доходят до фантастических скоплений женского мяса на сцене. Было, например, ревю, которое шло под заманчивым, многообещающим названием: «Тысяча обнаженных ножек».

Однако основной идеологической целью ревю была не порнография,— хотя идейное одичание, концентрация внимания зрителя на сексуальных наслаждениях тоже играли роль. Порнография была лишь средством, облегчающим доведение до зрителя «самого главного». А самым главным была выставка богатств, жизненных благ, к которым относится и женское тело; самое главное было продемонстрировать мощь капитализма. И театральное обозрение было одним из наиболее действенных средств в самых безыдейных формах распространить в широких массах столь важную для капитализма идею устойчивости, вечности существующего строя.

Внедрение так называемого легкого жанра в наиболее пошлых формах закономерно мотивируется не только соображениями капиталистической рентабельности. Основной задачей было — сделать пропаганду важных для буржуазии идей и представлений возможно более массовой, завлекательной и в то же время незаметной. Сейчас, когда германский фашизм опутал своими идеологическими сетями громадные массы полупролетариев и мелкой буржуазии, мы видим, какая крупная историческая роль пала на долю ревю. Через такое ревю часто проводилась милитаристическая агитация, прививалось массам представление о величии Германии,— и буржуазно-демократическая критика даже не обнаруживала этого, останавливаясь главным образом на порнографической стороне обозрений, но не замечая контрабанды империалистически-фашистских идей.

То же можно сказать о пропаганде этих идей в залах отелей и кафе. Не случайно, что именно Гугенберг приобрел в свое время кафе «Фатерланд» и что под его руководством это кафе приобрело особый «художественный» отпечаток.

Всякий, кому случалось попасть в Берлине в кафе «Фатерланд», без труда замечал факты, говорящие об официальном покровительстве, оказываемом халтуре, и о ее политической подоплеке.

В увеселительном заведении «Фатерланд» были оборудованы бесчисленные залы; каждый посвящался одной национальности. В австрийском зале вы видели город Вену под звездным небом, в испанском — Кармен, опирающуюся на винный боченок, в африканском — джаз из чистокровных негров, в итальянском — гондольеров и всевозможные домики с надписями, рекламирующими разные вина. Но самый обширный зал был посвящен германскому Рейну. В конце зала сцена с панорамой Рейна. Набегают серебристые облака, показывается корабль, весело плывущий по Рейну. В середине пути серебристые облака исчезают, гремит гром и сверкает молния,— корабль качается, черные волны перекатываются через борт; в этот момент бюргеры отставляют в сторону пивные кружки и, словно прикованные, глядят на корабль, очутившийся в беде. Когда опасность крушения достигает наивысшей точки, гроза прекращается, серебристые облака возвращаются на небо, и в зал вбегает хор пляшущих рейнских девушек в национальных костюмах, со сцены же, словно с небес, раздается в сопровождении скрипок националистиче-

ский рейнский гимн. Буржуа вытирают пот, выступивший от страха, и снова берутся за кружки.

Развязывание националистических чувств с помощью подобного «рассиропленного» искусства является одним из методов, к которым прибегает господствующая группировка буржуазии.

В то же время оборудование всех этих зал рассчитано на контраст между однообразным трудовым бытом, убогим жильем и ослепительной обстановкой, соединенной с очарованием и экзотикой чуждых стран. Миллионы германских служащих, живущих на небольшое жалованье, приводятся подобными приемами увеселения в состояние дегенеративного отупения, а вспышки и без того довольно умеренного протеста, вызываемые у них отчаянным социальным положением, утихают.

«Дьявольские» увеселения, рассчитанные на опьянение мелкой буржуазии, чиновничества и пролетариев, можно было встретить в гамбургском квартале Сент-Паули. Здесь торжествовала порнография, для которой была отведена целиком отдельная часть города. Особенность Гамбурга заключалась в том, что искусство непосредственно ставилось здесь на службу коммерческому гешефту. Например, в одном помещении показывали танец продавщиц белья: балерины, раздеваясь перед публикой, выставляли напоказ белье с кружевами, и разгоряченный шансонетками мелкий служащий дерзновенно заказывал на последние деньги заливное из поросячьей ноги.

На примерах этой «индустрии увеселений» непосредственно вскрывались связи, существовавшие между ее продукцией и стремлением господствующей группировки буржуазного класса притупить мозги населения, развлечь и отвлечь его от давящей действительности.

Период стабилизации отразился в жизни германского театра тем, что масса художественной интеллигенции предложила свои услуги для пропаганды представлений, безусловно полезных господствующей группе буржуазии.

Обостряются противоречия, с одной стороны, между предпринимателем и актером, с другой — между корифеями, частично переходящими на положение пайщиков предприятия, и рядовым актерством. Итог — катастрофический распад художественной цельности спектакля.

В этот период буржуазия протежирует идеологам, производящим буржуазные представления в самой дешевенькой,

пошлой, дезориентирующей форме. В результате массы зрителей все больше отучаются от восприятия искусства. Процесс расширения, обогащения художественных средств и открытия новых художественных истин прекращается, начинается загнивание художественного творчества.

Если в предыдущий период для германского театра существовала еще возможность подъема, то на этом этапе он вновь катится вниз.

Г Л А В А   В О С Ь М А Я

ПИСКАТОР НА ФРОНТЕ РЕВОЛЮЦИОННОГО ТЕАТРА

ПИСКАТОР — СОЗДАТЕЛЬ АГИТПРОПТЕАТРОВ

В период временной стабилизации капитализма революционная борьба принимает новые формы. По-новому используется и театр как оружие в революционной борьбе пролетариата.

В условиях периода стабилизации существование постоянного революционного профтеатра было невозможно. Спала революционная волна — и масса художественной интеллигенции безо всякой критики перешла на сторону буржуазии. Круг людей художественного труда, готовых к сотрудничеству в революционном театре, значительно сузился. Этот театр мог рассчитывать как на зрителя лишь на самую надежную, самую передовую часть рабочего класса. Но эта прослойка была слишком бедна, чтобы содержать постоянный революционный театр.

Пискатор был одним из немногих художников театра, сохранивших верность революционному движению. Правда, он занимал изолированное положение на фронте профессионального театра[1].

В те годы работа Пискатора по строительству революционного театра шла по двум главным линиям: постановки, связанные с теми или иными политическими кампаниями, т. е. случайные спектакли, и постоянная работа в качестве режиссера «Народного театра».

---

[1] Впрочем, это не значит, что он был единственным: к тому времени начали уже подбираться кадры революционного рабочего театра, вышедшие из глубины масс.

В 1924 году происходили выборы в германский рейхстаг. По постановлению коммунистической партии Германии для мобилизации масс необходимо было привлечь искусство, театр. Так возникли R. R. R. (Revue roter Rumme — «Красные обозрения»). Текст писали Пискатор и Гасбарра, выделенный для этого партийной организацией. Вот как описывает Якоб Альтермейер в своей «Истории театра Пискатора» выступления «красных обозрений» и прием, какой им оказывала публика.

«Красное обозрение». Сюда шло массовое паломничество. Когда мы подошли, на улице стояли сотни людей, тщетно искавших доступа. Рабочие дрались за места. В зале давка, теснота, нечем дышать. Но лица сияли лихорадочным ожиданием начала. Музыка. Огни гаснут. Тишина. В публике двое завязывают спор,— люди пугаются; диспут переносится в проход, рампа освещается, и спорящие появляются снизу перед занавесом. Это двое рабочих — они говорят о своем положении. Подходит господин в цилиндре. Буржуй. У него свое мировоззрение,— он приглашает спорящих провести с ним вечер. Занавес взвивается. Сцена первая. Теперь все идет, как по нотам, Анкерштрассе — Курфюрстендамм. Живые казармы — порты. Инвалид войны, просящий милостыню. Брюхач с толстой часовой цепочкой. Продавец окурков и человек, собирающий окурки. Свастика — фашистские убийцы. «Что ты делаешь с коленкой?»— «Heil dir im Siegerskranz!» Между сценами: экран, кино, статистические данные, картины. Новые сцены. Портье вышвыривает инвалида войны, просящего милостыню. Народ собирается перед домом. Рабочие врываются и разрушают буржуазные хоромы. Публика принимает участие в действии. Ну и свистят же они, кричат, бушуют, подбадривают, машут руками, подталкивают мысль!.. Незабываемо!»

(Из главы «Как это началось».)

Еще одна заметка:

«За последние две недели десятки тысяч пролетариев и пролетарок смотрели это обозрение в своих районах: в залах «Фаруса», в Газенгейде, в Лихтенберге, в залах «София» и других обширных помещениях Берлина... Действие сцен на возбужденных и жадных зрителей беспримерно. Ни в каком ином театре не бывает зрительской массы, которая так уходила бы в действие или прямо принимала бы в нем участие». (Франц Франклин в «Rote Fahne» от 8 декабря 1924 г.)

В основном структура «красных обозрений» заключалась в том, что между двумя прохожими—буржуем и пролетарием—устраивалась дискуссия и обоюдные аргументы последовательно воплощались сценически. Эта структура обладала крупным преимуществом: сцены легко сменяли друг друга и легко могли трансформироваться сообразно политическим запросам дня. Нам лично случилось наблюдать, какое сильное



ОБЛОЖКА ЖУРНАЛА ТЕАТРА ПИСКАТОРА

«Тай-Янг пробуждается». Пьеса в картинах Фр. Вольфа. Пост. Эрвина Пискатора. Худож. оформление — Джон Хартфильд

впечатление произвела на зрителей одна постановка в Газенгейде, представлявшая сценический отклик на недавно перед тем случившуюся катастрофу в шахте, которая стоила жизни пятидесяти горнякам. Вначале было показано бессовестное отношение горных магнатов, пренебрегающих малейшими мерами охраны труда и безопасности в шахтах. Было показано, как они после катастрофы лицемерно принимают участие в похоронной церемонии, как представители капиталистического правительства произносят высокопарно-торжественные речи о трудовом героизме и т. п. Так выполняли свой долг «красные обозрения» в качестве активного орудия пропаганды во время избирательной кампании.

Несмотря на действенность «красных обозрений» и крупный успех, каким они пользовались у рабочего зрителя, их не удалось превратить в постоянную организацию. После избирательной кампании «красные обозрения» распались —

правда, ненадолго: уже в то время красные труппы работали не только в Берлине, но и по всей Германии. И в этих обозрениях мы встречаемся с зачатками мощного движения самодеятельного рабочего театра, которое потом выросло в сильнейшую организацию пролетарской культуры в Германии.

Театральный жанр, представляемый «красными обозрениями», знаком советскому читателю. Их можно сравнить с «Синей блузой»,— только они были более заострены политически и более цельны. Это не комплекс разнородных номеров, но планомерно построенная дискуссия во всех ее частях и моментах.

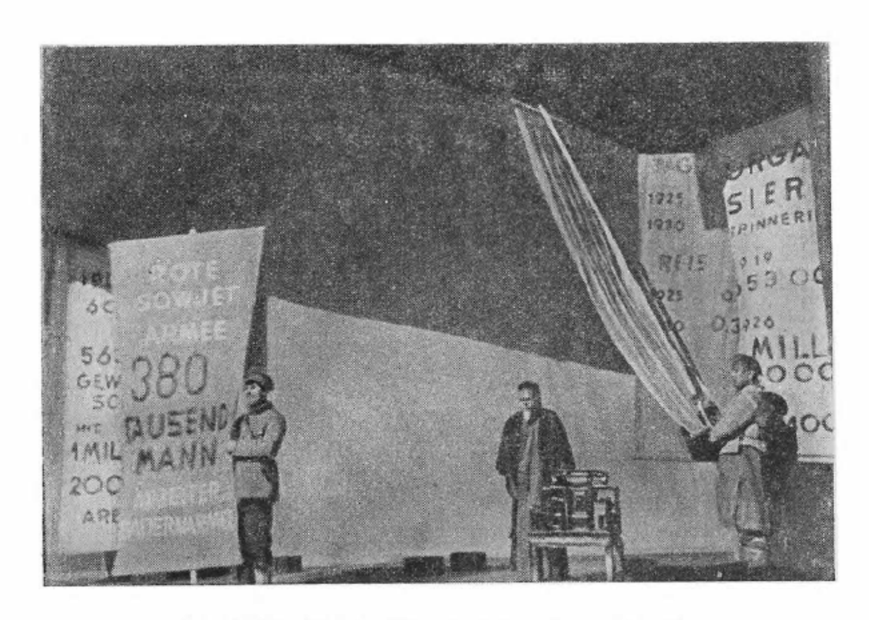
В июле 1924 года в Берлине должен был собраться съезд КПГ, и пролетарский театр снова мобилизовал массы и снова призвал к действию революционных рабочих Большого Берлина.

Гасбарра и Пискатор пишут текст постановки «Наперекор всему»; этот текст должен охватить историю Германии с начала войны до убийства Люксембург и Либкнехта. Иначе говоря, должен был получиться большого масштаба исторический спектакль.

Сочиняется текст, по сути дела компилируется, на основе аутентичного материала того времени, в частности из речей Либкнехта, Люксембург, Ландсбергера, Вильгельма II и его генералов. Заново пишутся одни лишь речи самих действующих лиц, массовые сцены, в которых националистической филистерской буржуазии противопоставляются представители рабочего класса. При этом последние показаны в различных идеологических градациях и тут же, на сцене, эволюционируют, превращаясь из социал-демократических приспешников кайзера в революционных рабочих.

Этот текст, представлявший собой, по словам Пискатора, «огромный монтаж из действительных (аутентичных) речей, статей, газетных вырезок, воззваний, прокламаций, фотографий и фильмов военного времени», исполняется в большом театре-цирке, в помещении колоссальных размеров, где сцена не коробочного типа, а с обеих сторон вдается в зрительный зал. Такой театр дает большие возможности воздействовать на массу и демонстрировать героизм массы.

Успех и влияние этого спектакля были беспримерны. Первая большая победа была одержана. На «Пролетарский театр» обратила внимание и буржуазия, которая была вынуж-



«ТАИ-ЯНГ ПРОБУЖДАЕТСЯ» ФР. ВОЛЬФА

Постановка Эрвина Пискатора. Одна из сцен

дена признать его значение, признать, что он дает нечто новое и достопримечательное и в формальном отношении.

Новое заключалось в том, что исторический материал трактовался без любовных приключений и без упора на личные переживания героев пьесы. Новое заключалось в подборе документального материала, оказывавшего тогда более сильное влияние, нежели стихотворные ухищрения и рассуждения в ямбах. Наконец, в спектакле впервые широко применено было кино, органически вплетаемое в общую ткань постановки.

Эти опыты Пискатора находятся в тесной связи с опытом «Пролетарского театра». Все они строились на принципе тесного общения с конкретной практикой классовой борьбы, на страстной, непосредственно к зрителю обращаемой пропаганде революционных идей, на стремлении убеждать искусством. И в то же время между ними свои различия: с одной стороны — развитие прежних принципов, с другой — привнесение новых моментов.

Театр работал в самом близком контакте с революционным

движением, работая под руководством германской компартии. Спектакли театра были специально рассчитаны на определенные политические кампании: президентские выборы, выборы на партийный съезд.

В художественном оформлении все резче выступало на первый план стремление к политически агитационному воздействию. В «красных обозрениях» мы встречали попытку, пользуясь свободной структурой спектакля, давать, наподобие газеты, актуальное отражение текущего момента, немедленно включая политические факты в пьесу и таким образом подкрепляя сценическую дискуссию живыми, конкретными, свежими аргументами. Вместе с тем отдельные моменты спектакля были слабо между собой сцеплены, а вся постановка рассчитана на активность зрителя, который сам может вмешаться в дискуссию. Застывшая форма категоричного, безапелляционного призыва, обычная для экспрессионистского спектакля и первых постановок Пискатора («Калека»), жесткая, негибкая форма агитации уступили место агитации более подвижной, доходчивой. Эта свободная форма дискуссионного призыва к зрителю впоследствии очень часто применялась в самодеятельном театре.

Контраст между подъемом пролетарского революционного театра и загниванием буржуазного театра выступает в наглядных формах. В то время как несвязное, рыхлое буржуазное ревю впитывало и преподносило любую порнографию, любой бессодержательный показ богатства, та же форма в революционном искусстве несла в зрительный зал идейное содержание, несла дискуссию по вопросу о классовой борьбе и уничтожении капитализма.

Пискатор мечтал в свое время приблизить искусство к жизни. В те годы он выдвигал идеал искусства, злободневного, как газета. Такой идеал осуществлен был в «красных обозрениях»[1]. Но художественная и социальная практика убедила Пискатора в весьма преходящем характере этого идеала.

---

[1] «Все же это были только куски эпохи, отрезки общей картины мира, но никак не целое... не пылающая злоба дня, вырывавшаяся из каждой газетной строки. Театр все еще отставал от газеты, был недостаточно действенным, недостаточно активно вмешивался в непосредственное бытие, все еще оставался чересчур застывшей формой искусства, заранее предопределенной и ограниченной в своем воздействии. Мне же тогда мечталось о значительно более тесной связи с журнализмом, со злобою дня».



«ТАЙ-ЯНГ ПРОБУЖДАЕТСЯ»

Драма Фридриха Вольфа. Режиссер Пискатор. Художник Гартфильд.

Когда ЦК германской коммунистической партии поручил Пискатору поставить спектакль для партийного съезда, оказалось, что принцип газетности искусства уже недостаточен, не может удовлетворить. Нужны были более широкие горизонты и перспективы, чем простое воспроизведение злобы дня в искусстве. Так превратился юбилейный спектакль «Наперекор всему» в документальную, историческую хронику [1].

Документальность принимает здесь самые различные формы: аутентичная речь Либкнехта, Ландсбергера и др., статистические данные, кинохроника.

В этом спектакле документальность постановки вполне оправдала себя. Дословная речь Либкнехта, убитого белогвардейской бандой, прозвучав со сцены, отозвалась глубоким

[1] Тенденция к документальности, впервые в этом случае так четко проступающая в творчестве Пискатора как тенденция художественная, представляет лишь продолжение и углубление его попытки — в «красных обозрениях» приблизиться к конкретности жизни.

волнением в зрительном зале. Зафиксированные кинолентой факты человекоубийственной мировой войны, которая организована и проведена была буржуазией при активной поддержке германской социал-демократии, звучали как тяжкое обвинение против господствующих кругов, против руководства социал-демократической партии. Эффект особенно усиливался благодаря тому, что буржуазный театр — мы уже об этом писали — больше всего заботился о маскировке действительности. В постановке Пискатора документальная драма показала себя в данном случае чрезвычайно удачным, действенным средством борьбы против буржуазной лжи и клеветы, против буржуазного искусства, несущего ложь и клевету по приказу буржуазных хозяев.

Кроме того, мы встречаем в документальной драме предшественницу многих театральных начинаний агитпроповского типа, дающих исторические обзоры на сцене — с привлечением документального материала (например в таких номерах, как «10 лет Коминтерна, 10 лет социал-демократии») и т. п.

Однако успех и значение документальной драмы в общем развитии революционного искусства не должны от нас закрывать тот факт, что удачный опыт, относившийся к одному конкретному случаю, возведен был в художественный принцип, был фетишизирован, что могло весьма вредно отозваться в иных обстоятельствах. Следы такой фетишизации встречаются в художественном творчестве и теоретических формулировках Пискатора.

ПИСКАТОР В «НАРОДНОМ ТЕАТРЕ» И В ГОСУДАРСТВЕННОЙ ДРАМЕ

В 1924 году Пискатор начинает работать режиссером социал-демократического «Народного театра». Он ставит драму Альфонса Пакэ «Знамена», за которую не хотел браться никто из режиссеров, приглашенных театром.

Но почему «Народный театр» вынужден был пригласить в режиссеры Пискатора, известного своими постановками в коммунистическом духе? И почему Пискатор принял это приглашение?

В первый и во второй послевоенный период «Народный театр» оказался наиболее обеспеченным в материальном отношении. Наплыв публики был огромный; в 1921-1922 году «Народный театр» даже обзавелся филиалом, вдобавок приобретая у других театров целый ряд спектаклей для своих

зрительских организаций. Театр обзавелся крепкими актерскими кадрами, привлекая их, например, такими выгодными условиями, как годичный контракт с оплачиваемым отпуском, которым пользовались только актеры государственных и городских театров. Здесь мало было заметно пагубное влияние текучести актерского состава, обычного зла коммерческих театров; сравнительно крепка была актерская дисциплина. Спектакли «Народного театра» находились на определенном художественном уровне.

Если в первый послевоенный период «Народный театр» по своему репертуару и стилю постановки мало чем отличался от других, то во второй период заметна уже была известная разница. Буржуазный театр покинул «критические» позиции. «Народный театр» сохранил и даже пытался «углубить» их. В репертуаре стали проявляться черты известного радикализма. Экспрессионистский стиль дольше всего держался в «Народном театре». Этот радикализм был той уступкой, какую делало рабочему зрителю правление «Народного театра», искусно чередуя «левые» пьесы с развлекательными, невинно благодушными спектаклями и классическими постановками, вроде: «Сон в летнюю ночь» Шекспира, «Вольпоне» Бен-Джонсона, «Пер Гюнт» Генриха Ибсена. То было продолжение тактики «левого жеста», позволявшей — наряду с другими режиссерами, продолжавшими классически миролюбивую линию «Народного театра»,— пригласить Пискатора для постановки пьес радикального направления.

Зачем Пискатор шел на работу в «Народный театр»?

Мы уже указывали, что в ту пору условия для создания профессионального революционного театра были неблагоприятны. К тому же до этого времени художественной пропагандой были охвачены через самодеятельный театр только прослойки рабочего класса, примыкавшие к коммунистической партии. Рабочие, организационно близкие к социал-демократической партии, мелкобуржуазные слои, чиновники и служащие, художественные запросы которых удовлетворялись социал-демократическим «Народным театром», стояли вне сферы действия коммунистической пропаганды. Вот почему Пискатор пошел в «Народный театр», чтобы, по его собственному выражению, расслоить буржуазный театр. И он был совершенно прав.

В каких же условиях протекала его работа в «Народном театре»?

В «Народном театре» Пискатором были поставлены следующие пьесы:

О'Нейль — «Под караибской луной».

Рефиш — «Кто плачет о Юхенаке?»

Леонгард — «Парус на горизонте».

Цех — «Пьяный корабль».

Горький — «На дне».

Эльм Вельк — «Буря над Готландом».

Пакэ — «Бурный поток» и «Знамя».

Работая в «Народном театре», Пискатор, явное дело, не мог себе подобрать репертуар такой же боевой, революционно-наступательный, какой укоренился в свое время в «Пролетарском театре». И тем не менее дозволенная цензурой тематика в достаточной мере приемлема была и для него самого. Вне всякого сомнения была пьеса Максима Горького («На дне»), затем — две пьесы, где изображались эпизоды революционной борьбы прошлого: «Знамена» Пакэ и «Буря над Готландом» Велька. Драма «Знамена» рисует полицейскую провокацию, подстроенную американской буржуазией для того, чтобы изловить и казнить руководителей революционного движения: тема, которая вечно будет актуальна, пока у власти буржуазия. Далее две вещи с советской тематикой: «Бурный поток» Пакэ (революционные бои за Ленинград) и «Парус на горизонте» Рудольфа Леонгарда,— пьеса, трактующая тему товарищеского коллектива на советском судне «Кооперация». В пьесах О'Нейля, Рефиша («Кто плачет о Юхенаке?») и Пауля Цеха («Пьяный корабль») перед нами — тематические мотивы, которые могут быть использованы для революционной критики действительности.

Слабое место состояло в том, что многие авторы все же затушевывали революционную линию. Вельк взял для своей драмы «Буря над Готландом» эпизод из революционной борьбы далекого прошлого, который очень трудно связать с современностью. Леонгард, Рефиш, Цех, во-первых,— на излюбленный манер экспрессионистов — противопоставляли человека абстрактному принципу революции, во-вторых, изолировали или противопоставляли личные конфликты социальным процессам. Особенно резко это было выражено в драме «Бурный поток», где боевой дух революционного «вождя» вновь разгорается из-за неудачной любви к одной шведке, переходящей на сторону белых.

При этих условиях между мелкобуржуазными драматурга-



«ТАЙ-ЯНГ ПРОБУЖДАЕТСЯ»

Драма Фридриха Вольфа. Постановка Эрвина Пискатора. Художник Гартфильд. Художественное оформление зрительного зала

ми и революционным режиссером должна была разгореться борьба. Отсюда — закономерность переработки, которой Пискатор подвергал свой драматургический материал. Система переработки, значительно выходящей за пределы обычных театральных переделок, вызвала недовольство некоторых критиков и привела к острым разногласиям между Пискатором и авторами; так, перед генеральной репетицией «Бури над Готландом» Эльм Вельк покинул театр и выступил затем с протестом против постановки Пискатора.

В своих переделках Пискатор ставил своей целью вскрытие революционной линии сюжета, затушеванной в трактовке автора. Прежде всего он пытался связать индивидуальный конфликт с социальной действительностью, из которой конфликт вырастает. Он брал действительность, выброшенную автором из пьесы, и в громадной пропорции включал ее в материал постановки. При этом он документально фиксировал действи-

тельность. Наиболее четкую принципиальную формулировку этого подхода к режиссерской трактовке спектакля мы находим в критическом отзыве Пискатора о «Бурном потоке» Альфонса Пакэ. Вот что он говорит:

«Итак — художественный вымысел вместо реальности, символ вместо документа, чувства вместо познания. Хорошо, посмотрим же, действительно ли поэтическое произведение непременно обладает большей убедительностью, а следовательно, и большей силой воздействия по сравнению с политическим. Но уже «Бурный поток» доказывает нам, что попытка аполитизировать политический сюжет, «поднять» его до уровня «художественного», неизбежно приводит к половинчатым результатам».

Одним из важнейших средств при этом служило кино: в спектакль вмонтированы были кадры из фильма.

Уже в постановке «Всему наперекор» были широко использованы кинофильмы. Прежде всего кино давало здесь живую иллюстрацию основным моментам спектакля. Например, в пленарном заседании рейхстага социал-демократы голосуют за военные кредиты. И тут же их политическое преступление, их измена пролетариату свидетельствуется непреложным документом в виде киноснимка штурмовой атаки. Мы имеем здесь, таким образом, художественное обнажение революционного лозунга — и одновременно подчеркивание его с помощью документа.

Другое значение приобретало кино в постановке «Пьяного корабля». Там на нем лежала задача описания окружающего мира, великих политических и социальных событий. Сценическое действие разыгрывалось здесь на пространстве, ограниченном тремя экранами, на которые проецировались кадры, адекватные той или иной происходящей сцене. Следовательно, если формально кино и здесь выполняло ту же документирующую функцию, то по существу оно уже превратилось в данном случае в средство преодоления схематизма, присущего индивидуалистически-психологической драме, и расширения социальных рамок спектакля.

Кино было использовано и в постановке «Бури над Готландом», где параллельно с революционным восстанием против торговой буржуазии, происходившим в средние века, демонстрировались с помощью фильма действительные документы русской революции.

В этих постановках давали себя знать основные принципы Пискатора, который стремился отобразить действительность в ее глубоких и истинных связях, показать человека как про-

дукт социально-исторических процессов. Из этой целеустановки вытекает его художественный принцип: широкий и детальный анализ социально-исторических причин.

Чтобы сломать тесные рамки индивидуально-психологической пьесы, он вводил кино, статистические данные, расчленял пьесу на эпизоды, наподобие ревю, кинофицировал мизансцену. В этот период своего творчества Пискатор использовал главным образом опыт «красного обозрения», документальной исторической пьесы: «Наперекор всему» (формы ревю, включение кино, документальность). Но у него эти моменты приобретают новое качество и многообразие.

В постановке «На дне» Пискатор сделал попытку расширить рамки пьесы до «художественного перевоплощения и обобщения», которые он так враждебно — и, кстати сказать, ошибочно — противопоставлял художественной конкретности в своей критической статье о «Бурном потоке».

В постановке «Бури над Готландом» Пискатор с помощью киноленты вывел фигуру Ленина и включил русскую революцию в виде параллельного действия в изображение истории борьбы виталиев (коммунистически организованной группы) против торговой буржуазии ганзейских городов (Ганзейского союза). Российская революция была показана здесь продолжательницей борьбы виталиев, Ленин завершил освободительную борьбу, в которой участвовал главный герой драмы. Дополнительное побочное действие в данном случае актуализирует всю пьесу, придает ей политическую остроту, связывая сюжет с конкретной практикой пролетарской классовой борьбы. Присутствовавшие на этом спектакле могли наблюдать, как воодушевлял рабочего зрителя, какие политические демонстрации вызывал момент появления Ленина на экране или же кадры, посвященные китайской революции.

К подобному же приему актуализации материала прибегнул Пискатор в своей постановке шиллеровских «Разбойников» (он ставил их в 1927 г. в берлинской «Государственной драме»). Во-первых, он использовал такой примитивный способ, как внешнее сходство костюмов, надетых на разбойников, с костюмом красных фронтовиков, связав таким образом шиллеровских героев и современных борцов против тирании. Но, кроме того, Пискатор осовременил главные фигуры пьесы. Карл Моор превращен был в типичного героя революционной фразы и реакционного дела, Шпигельберг — в марксиста, разоблачающего половинчатость, реакционную сущность Карла

Моора путем драматургического анализа. Как выражается Пискатор, ядовитые реплики Шпигельберга были так поданы, чтобы они разоблачали, анализировали ложную революционную фразеологию Карла Моора.

В таких постановках, где художественные принципы дополнения и расширения сюжета путем параллельного действия, путем драматургического анализа были использованы для резкого усиления политического эффекта, значительно сильнее, чем это было в прошлых постановках «Народного театра» («Пьяный корабль», «Парус на горизонте» и др.), в этих постановках вырисовываются контуры «политического театра» Пискатора, в бытность его режиссером «Народного театра» образующего существенный элемент в теоретической концепции и художественной практике Пискатора.

В то же время необходимо отметить, что актуализация — в том виде, как она была проведена в постановках «Буря над Готландом» и «Разбойники»,— несмотря на большой политический эффект, имела свои отрицательные стороны. Российская революция продолжает революционную классовую борьбу прошлого,— это так. Но подобного рода сопоставление было бы по-настоящему правильным только в том случае, если было бы вскрыто принципиальное различие между социалистической и всеми предшествующими революциями. У Пискатора этого не было. Когда он то-и-дело противопоставляет «революционера чувства» и революционера, вооруженного теорией, когда он снова и снова показывает их в чередовании эпох революционной классовой борьбы (в постановке «Буря над Готландом» это было показано с помощью кинокадров), это опять-таки говорит о том, что Пискатор не преодолел наследия экспрессионизма. Подобно экспрессионистам, он превращал своих героев в представителей идей, желаний и эмоций. (Впрочем, мотив противопоставления революционера от эмоции и революционера, руководимого логикой, был введен Пискатором и в постановку «Разбойников», где Карлу была отведена роль революционера, действующего под влиянием чувства, Шпигельбергу — революционера, руководящегося логикой.)

Постановки Пискатора в «Народном театре» создали ему известность в Берлине и далеко за пределами столицы, вызывая бурные дискуссии,— особенно такие политически актуализированные постановки, как «Буря над Готландом» и «Разбойники» в «Государственной драме»

Шумиха, вызванная в обществе и в буржуазной печати работой Пискатора, является лучшим доказательством того, что буржуазия начала настораживаться. Эта шумиха невероятно усилилась во время постановок «Бури над Готландом». Правление «Народного театра» решило с ним рассчитаться, несмотря на сильную оппозицию и протесты в самом правлении, среди актеров и революционно настроенных зрителей, в «Особом отделении» «Народного театра», насчитывавшем около 15 000 человек, а также в широких кругах художественной интеллигенции.

Но до самых высоких нот поднялся вой после постановки «Разбойников». Результатом этой постановки явился взрыв дикой ругани на столбцах фашистских газет. Отзывы о «Разбойниках» снабжались паническими заголовками, вроде таких: «Ротфронт в государственном театре», «Разбойники» — коммунистическая кинодрама» и т. п. Дело дошло до подачи в прусский ландтаг интерпелляции по поводу этой постановки. Немудрено, если в итоге появилась новая трибуна и создалась благоприятная обстановка для пропаганды идей пролетарского театра, а следовательно — идей революционного пролетариата. Немудрено, если в итоге внутри буржуазного театра, притом внутри одного из его сильнейших организмов — «Народного театра»,— родились оппозиционные настроения.

Реальная угроза развала «Народного театра» требовала энергичных мероприятий. Одним из них явилось увольнение Пискатора, другим — усиленная пропаганда так называемого «движения германского народного театра».

«Движение германского народного театра» в противоположность «Народному театру» находилось под непосредственным руководством капитала и боролось с «Народным театром», восприняв от последнего один из его сильнейших организационных методов, а именно — организацию зрителей.

Надо сказать, что Пискатор действительно провел большую работу по расслоению «Народного театра». Благодаря ему внутри этого социал-демократического ферейна сформировалось так называемое «Особое отделение», т. е. внутри большой организации «Народного театра» возникла оппозиционная группировка, фракция, которая отвоевала себе известные организационные права. Вместе с тем в рамках «Народного театра» подбирались основные кадры, которые могли принять на себя в дальнейшем руководство коммунистической, пролетарской организацией зрителей.

Пискатор в качестве представителя революционного театра удачно выполнил свою тактическую задачу расслоения буржуазного театра. Его пример действовал заразительно на идеологов недовольных слоев мелкой буржуазии, в особенности радикальной интеллигенции.

В свою очередь и они стали пропагандировать жанр документальной драмы. Но если документальная драма отвечает и содействует задачам пролетариата, то для буржуазии документальная драма нецелесообразна, так как класс буржуазии заинтересован в том, чтобы избежать документальной передачи действительности, столь красноречиво говорящей против него.

Г Л А В А Д Е В Я Т А Я

БУРЖУАЗНЫЙ И РЕВОЛЮЦИОННЫЙ ТЕАТР ГЕРМАНИИ ВО ВТОРОЙ ПОСЛЕВОЕННЫЙ ПЕРИОД

К концу временной стабилизации мы застаем буржуазный театр в состоянии интенсивного распада.

Каков же баланс революционного театра на этом историческом этапе?

1. Расширился сектор самодеятельного революционного театра: многие рабочие театры превратились в оружие революционной борьбы пролетариата (подробнее мы остановимся на этом процессе в одной из ближайших глав).

2. Сузился сектор революционного профессионального театра. В тот период не было ни одного регулярно работающего, постоянного профессионального театра, который служил бы делу революционного пролетариата. Но в то же время усиливалась интенсивность работы. В процессе работы, какую проводил Пискатор в «Народном театре», революционный театр оформляется как художественное направление, как школа. Театром Пискатора выработаны были принципы, исключительно ему присущие (в тот период). Буржуазный театр стремился ограничить отображение действительности индивидуальными конфликтами и характерами, изолируя их от больших социальных процессов. Театр Пискатора стремился, наоборот, связать индивидуальные конфликты с большими социальными процессами, в основном концентрируя весь спектакль вокруг этой связи.

Буржуазный театр стремился фальсифицировать, затуманить, затушевать действительность; театр Пискатора — показать со сцены действительную жизнь в ее настоящей сущно-

сти и образе, безжалостно и оголенно, в самой непосредственной форме: через статистику, вообще через документ.

Буржуазный театр старательно смягчал критику капитализма; театр Пискатора всеми силами старался углубить эту критику.

Буржуазный театр старался замаскировать связь между искусством и политикой, притупить сознание зрителя «безидейными» спектаклями.

Театр Пискатора сочетал критику капитализма с пропагандой революционных идей, идеи необходимости пролетарской революции. Ссылаясь на пример российской революции, он стремился как можно более углубить и сообщить эмоциональную действенность художественному воплощению этих идей.

Наблюдалось резкое размежевание фронтов: с одной стороны — масса профессиональной художественной интеллигенции, с другой — Пискатор. В первый послевоенный период это размежевание не было достаточно четким, и Пискатор, казалось, находился лишь на самом последовательно-радикальном крыле антикапиталистического движения. Но в описываемый нами период Пискатор со своим театром стал средоточием революционных элементов театра и зрительской массы, а также тех элементов буржуазии, которые искренно, хотя и непоследовательно, боролись против капитализма.

Существо социал-демократической партии, ее руководящей верхушки сказалось в том факте, что эта верхушка — в лице правления «Народного театра» — выступала против Пискатора единым фронтом реакционных буржуазных идеологов, проводя по отношению к Пискатору политику репрессий.

ЧАСТЬ ЧЕТВЕРТАЯ

ГЕРМАНСКИЙ ТЕАТР В ТРЕТИЙ ПОСЛЕВОЕННЫЙ ПЕРИОД

(1927—1929)

Г л а в а д е с я т а я

РЕВОЛЮЦИОННЫЙ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫЙ ТЕАТР ГЕРМАНИИ В ПЕРИОД 1927—1929 гг.

ИСТОРИЧЕСКАЯ СИТУАЦИЯ ПОЛОЖЕНИЕ БУРЖУАЗНОГО ТЕАТРА в 1927—1929 гг.

К 1927 году экономические перспективы потерпевшего поражение в мировую войну германского капитализма, перспективы его стабилизации на основе плана Дауэса наметились уже достаточно рельефно. Жесточайшая рационализация, наступление на жизненный уровень рабочего класса и промежуточных слоев, усиление империалистических тенденций в политике германской буржуазии — все это должно было обеспечить стабилизацию германского капитализма. Со своей стороны рабочий класс отвечал забастовками, переходом все более широких слоев пролетариата и отдельных прослоек мелкой буржуазии — промежуточных классов — на революционные позиции. Между тем буржуазия все еще колебалась в выборе путей государственно-политического руководства. В то время ей казалось, что на какой-то период ей стоит прибегнуть к услугам социал-фашизма, изъявлявшего готовность суровыми диктаторскими мерами проводить в жизнь необходимые для буржуазии экономические мероприятия правительства Мюллера.

В театре в это время заметно усиление тенденций, намечавшихся в предыдущий период. В частности, мы имеем в виду превращение театра в сугубо коммерческое предприятие, причем появился и ряд новых моментов. Например, в театральном предприятии возникло новое, решающее звено в виде Бю-

ро по распространению театральных билетов, авансирующее театр и оказывающее известное влияние на его репертуар. По указке такого бюро ставились пошлые, но зато «надежные» пьесы, в которых выступало как можно больше театральных «звезд».

В этот период обострился антагонизм между предпринимателями и верхушечной прослойкой актерства, с одной стороны, рядовыми актерами — с другой. Следствием этого были попытки организоваться со стороны рядового актерства. Они вступали в ряды революционной профоппозиции, а некоторая часть организовалась также в художественные группы, вроде «Группы молодых актеров» (о работе и художественной практике этой группы мы будем еще говорить в связи с ее анализом).

На этом этапе буржуазия в общем удерживала те позиции, какие заняты были ею в процессе идеологической перегруппировки в период стабилизации, продолжая распространять пацифистские, демократические, космополитические иллюзии. К этому присоединяются новые мотивы: клевета на Советскую Россию, превознесение династии Гогенцоллернов, особенно короля Фридриха, отражающее в себе обострение классовых отношений в этот период, усиление фашистских тенденций.

Наиболее резко проявились антисоветские настроения в драмах «Облава» Бернгарда Блюме и «Красный генерал» Германа Унгара.

Другие идеологи старались на пользу буржуазии, продуцируя представления пассивной созерцательности и внедряя их в массы. Например, Леопольд Иесснер ставит в эти годы «Ткачей» Гауптмана. Кульминационная сцена — вторжение восставших ткачей в дом фабриканта Дрейсигера и разрушение обстановки было срежиссировано Иесснером по-новому. Ткачи вламываются в дом — и затихают под впечатлением чуждой им роскоши. Осторожно, на цыпочках, выносят они фабрикантскую мебель из дома.

Как меняются времена! В той же пьесе, поставленной Мартином в 1922 году в «Большом драматическом театре», те же ткачи разносят дом Дрейсигера вдребезги. Этот момент был разработан у режиссера самым подробным образом, приближаясь к сцене-соло, которая награждалась бурными рукоплесканиями зрителя. А несколькими годами позже стихийная революционная страстность преобразуется режиссером Иесснером в раболепный страх людей, фетишизирующих частную

собственность. И это делает режиссер, который не так еще давно с большой энергией и силой трактовал победоносное народное восстание в «Вильгельме Телле» и в течение ряда лет избирал только такие постановки, в которых можно было громко воскликнуть: «На тиранов!» И совершенно естественно, если «очищение» от революционного духа не революционных, но все же антикапиталистических «Ткачей» так радостно принималось буржуазной критикой и так много похвал расточалось режиссерскому таланту и тонкости Иесснера.

Если в свое время — в первый послевоенный период — постановками классиков пользовались для того, чтобы привлечь правдивость художественного произведения, величие творческого темперамента в свидетели против окружающей действительности,— в третий послевоенный период классиками пользуются для отвлечения масс от той же действительности, старательно срезая все нити, ведущие от классического произведения к современности и ее проблемам.

Наконец, в тот же период усилился процесс интернационализации германского театра. Однако в репертуар включались не те произведения иностранных авторов, которые могли бы внести что-либо новое своим идейным наполнением, подействовать освежающе,— скажем, произведения советской драматургии,— а самые банальные произведения международной буржуазной литературы. Особенно посещалась и привлекала внимание директоров американская детективная пьеса, драматическая обработка сенсационных судебных процессов.

Идейный уровень театра падал донельзя, как и художественная выдумка в театре. Если в предыдущий период художественная изобретательность германских буржуазных режиссеров подогревалась и освежалась работой Таирова, крохами с мейерхольдовского стола,— сейчас в буржуазном театре Германии не осталось творческой инициативы, совершенно прекратилось творческое экспериментаторство.

Особенно типична в этом смысле картина, создавшаяся в «Народном театре». На место Пискатора приглашен был режиссером рутинер Гейнц Гильперт, грубо, неотесанно «крутивший» нормальный для того времени буржуазный репертуар.

Процесс расслоения внутри буржуазной интеллигенции ослаблял позиции буржуазного театра, отражая начинающийся распад известных слоев промежуточных буржуазных классов и их приближение к позициям пролетариата. Находились писатели, которые снова выступали с критикой капитализма,

подчеркивая его отрицательные стороны, но не делая еще необходимых революционных выводов. Мы встречаем в репертуаре «благородных» стабилизованных театров буржуазии такие драмы, как «Преступник» или «Креатура» Фердинанда Брукнера (псевдоним Теодора Таггера). Упоминавшаяся нами «Группа молодых актеров» искала тесного контакта с такими писателями, ставила их произведения как свои программные вещи (так называемое «Zeitkunst» — «актуальное искусство»).

Эти писатели и это театральное течение в свою очередь искали контакта с революционными организациями и революционным театром. Поэтому значительно возросло влияние и расширилась сфера действия революционных идей. В итоге получается такая картина:

С одной стороны — буржуазный театр, который все крепче консолидируется вокруг буржуазии. Тенденция к фашизации репертуара, агрессивное поведение буржуазных театров и большинства театральных критиков по отношению ко всем начинаниям революционного театра,— между тем как в предыдущий период подобное отношение можно было наблюдать лишь у немногих театров и критиков, состоявших на службе в правых газетах: «Норддейче альгемейне цейтунг», «Локальанцейгер», «Таг» и т. д. В 1927—1929 гг. к походу на революционный театр присоединилась часть критиков, работавших в буржуазно-демократических газетах, как, например, «Фоссише цейтунг».

С другой стороны — процесс отщепления буржуазных писателей и критиков от буржуазного театра, первые страстные выступления в защиту революционного театра. Например, критический герольд экспрессионизма Герберт Иеринг становится усерднейшим защитником революционного искусства.

И наконец — революционный театр, который в эти годы сильно растет и вглубь и вширь, становится крупным фактором в жизни германского театра.

ПИСКАТОР КЛАДЕТ НАЧАЛО ПРОФЕССИОНАЛЬНОМУ ТЕАТРУ («НОЛЛЕНДОРФТЕАТЕР»)

Буржуазный театр Германии идет вниз.

Революционный театр — на подъеме. Вот факты:

Вновь закладывается начало революционного профессионального театра.

Наступает подъем самодеятельного революционного рабочего театра.

Оппозиционные буржуазные писательские группы и «Группа молодых актеров» под влиянием революционных идей ориентируются на искусство как оружие в борьбе пролетариата.

После ухода Пискатора из «Народного театра» перед ним открылись три возможности в области работы для пролетарского театра: во-первых, снова выступать с «красными обозрениями» в берлинских залах и силой своего гения вести воинствующий театр к новым боевым триумфам; во-вторых, продолжать свою работу внутри буржуазного театра, и, в-третьих, открыть собственный театр.

Пискатор пошел по этому последнему пути.

Было ли это правильно в политическом отношении? Тактику Пискатора можно признать правильной в том смысле, что он не вернулся к «красным обозрениям», так как на этом участке фронта уже работал целый ряд других трупп. Помимо его постановок, пролетарский театр начал расти и шириться: в рабочих районах Берлина и во всех промышленных районах Германии, а также в Австрии и Чехо-Словакии выступали труппы, ставившие агитационные вещи в стиле «красных обозрений». Таким образом, одновременно с тем, как авангард революционного профессионального театра — в лице Пискатора — врезался в позиции буржуазного театра, создался широкий фронт пролетарского самодеятельного театрального движения. Возврат Пискатора к «красным обозрениям» означал бы сдачу уже завоеванных позиций в области профессионального театра, т. е. сокращение фронта революционного театра.

Но возможно ли было организовать в Берлине профессиональный пролетарский театр?

В условиях капиталистического государства пролетарский профессиональный театр имеет мало шансов на существование.

Однако из этого не следует, что надо a priori зарекаться от попыток организации пролетарского театра в капиталистических странах. Революция, даже тогда, когда она терпит поражение, может дать огромный тактический опыт. Точно так же и неудавшийся опыт создания пролетарского театра может сообщить идее, движению новую силу. С этой точки зрения следует оценить работу Пискатора.

В этот период, в общем, ситуация складывалась в пользу пролетарского театра. То было время революционного подъема пролетариата и некоторой дезорганизации в среде буржуазии, в особенности в области буржуазной идеологии.

Когда Пискатор приступил к организации собственного театра, задача его была, как мы видим, во много раз сложнее по сравнению с тем временем, когда он вошел в «Народный театр» с целью внести расслоение в буржуазный театр изнутри.

Выбор здания, в котором Пискатор открыл свой «Пролетарский театр», заставлял опасаться, что Пискатор не справится с задачами, стоящими перед ним. Он расположился в «Ноллендорфском театре», в самом сердце Берлина, на участке, окаймленном фешенебельными кондитерскими, барами (ресторанами), роскошными кино, в полутысяче шагов от Курфюрстендамм — квартала, населенного «сливками общества».

И в самом деле, для того, чтобы эксперимент с пролетарским театром в капиталистической стране прошел удачно, нужно было начинать его в наиболее благоприятных условиях. Театр надо было открыть поближе к рабочим районам, к этой естественной операционной базе, придав ему легкую структуру, с минимальным аппаратом и накладными расходами, с таким расчетом, чтобы обеспечить боеспособность театра в предстоящих ему авангардных стычках.

Пискатор же все устроил, точно ему предстоял уже решительный бой, пригласил самых крупных и самых дорогих актеров и затрачивал на каждую постановку огромные суммы денег. При таких условиях проблема организации рабочего зрителя вокруг театра становилась, конечно, неразрешимой.

Члены «Особого отделения», ушедшие из «Народного театра» вслед за Пискатором, были слишком малочисленны, чтобы содержать театр, хотя бы и дешевый по своей себестоимости,— а тем более такой дорогой. Расширить «отделение», привлечь новых членов из числа рабочих зрителей? Все это в данном случае никак не представляло выхода из положения и еще более запутывало дело, создавая новые трудности. Дело в том, что театр доплачивал из собственных средств за членов «Особого отделения», получавших билеты по крайне низким ценам. Таким образом расширение «отделения» неизбежно должно было привести к увеличению дефицита театра. Следовательно, в данном помещении организация рабочего зрителя была невозможна.

Внутри театра организаторская работа Пискатора была

значительно более плодотворна и политически ценна. Он основал у себя партийную ячейку; кроме того, у него — в отличие от буржуазных театров — работал местком. Никаких других новшеств он у себя в театре не пытался вводить. По существу это было правильно,— намного практичнее, чем утопические новаторские попытки, имевшие место в первом «Пролетарском театре» (мы имеем в виду опыт «коллективистического» воспитания, когда актеры играют анонимно). Здесь они выступали под своими именами, им устраивалась реклама, так же, как это делают в любом буржуазном театре Германии: надписи метровыми буквами на афишах и т. п.

Свои социально-педагогические опыты Пискатор продолжал в ином, более подходящем месте,— в студии, где готовились новые кадры для революционного театра. Будущий актер должен был воспитываться здесь в таком духе, чтобы уметь побороть в себе обычные актерские пороки — безмерный индивидуализм и тщеславие, выработать привычку к коллективному отношению к труду. Студия работала под руководством студенческого совета, который подбирал репертуар, контролировал художественную и общественную жизнь студии.

«РАСПУТИН»

Анализируя репертуар «Народного театра», мы указывали, что он состоял по преимуществу из пьес, затрагивающих вопросы революции, но по существу своему выражающих идеологию мелкобуржуазных групп. Это и понятно, так как именно такой выбор пьес являлся одним из конкретных условий классовой борьбы, которую вел Пискатор внутри буржуазного театра. Но ошибся бы тот, кто ожидал бы встретить резко отличный от этого репертуар в театре Пискатора, где он сам себе был хозяин, где он уже не находился под давлением буржуазного правления «Народного театра».

Репертуар театра Пискатора состоял из следующих пьес:

Эрнест Толлер — «Гопля, мы живем!»

Алексей Толстой — «Распутин» (в русском оригинале — «Заговор императрицы»).

Гашек — «Бравый солдат Швейк».

Ланиа — «Конъюнктура».

Жан-Ришар Блок — «Последний кайзер».

Эптон Синклер — «Поющие висельники».

Ашар — «Мальбрук в поход собрался».

Толлер критикует в пьесе «Гопля, мы живем!» послевоенную Германию, предательскую роль социал-демократов, но он не дает четкой перспективы революционного выхода, впадая в пессимизм. Этим недостатком страдает также пьеса Синклера «Поющие висельники». Если в этих произведениях отображена, хотя и недостаточно, революционная борьба пролетариата, то в других пьесах этого репертуара совсем отсутствует изображение такой борьбы. Комедия Ашара «Мальбрук в поход собрался» иронизирует над способом, при помощи которого добывает трус славу «великого полководца». Здесь автор еще не доходит до раскрытия классовой сущности милитаризма.

Сам Пискатор объясняет слабость репертуара отсутствием в то время пролетарской драматургии. В известном смысле,— поскольку речь идет о Германии,— это объяснение правильно. Надо иметь в виду, что пролетарское течение в германском театре было сильнее, чем в литературе: уже тогда мы могли наблюдать там массовое движение пролетарского театра, между тем как пролетарская массовая литература еще не достигла такого же развития.

Но почему же Пискатор не использовал тогдашней советской пролетарской драматургии? Если даже принять во внимание, что в Германии действительно мало делалось для распространения пролетарской литературы, все же незнакомство советской литературой играет здесь главную роль.

Высказываясь о неудаче, постигшей его в театре «Поющих висельников», Пискатор, сам того не сознавая, яснее раскрывает истинные причины такого, а не иного подбора пьес, яснее, чем тогда, когда он ставит вопрос о кризисе драматургии «вообще».

Он говорит:

«Эта пьеса позволяла нам политически прозондировать, до каких границ и с какими результатами можем мы вести политическую агитацию среди нашей специфической публики. Пьеса была построена недвусмысленно и обладала той примитивностью, которая говорит от глубины реальных фактов и порою действует сильнее, чем всякие формулы».

Но —

«спектакль показал, что для нашего театра абсолютно необходима пролетарская публика, готовая к безоговорочному, наивному восприятию происходящего на сцене по его содержанию, по его прямому существу. А между тем этой-то публики и не было,— и отчасти она неизбежно должна была отсутствовать, так как у нее просто-напросто не хватало денег для посещения нашего театра».

Итак, мы встречаем здесь откровенное признание того, что этот театр Пискатора не мог организовать вокруг себя зрителей-пролетариев.

Пискатор прилагал все силы, чтобы преодолеть идеологические недостатки, присущие пьесам его репертуара.

Если в «Народном театре» он подвергал попавший в его руки драматургический материал радикальной переработке, то в своем театре он вообще мало что оставлял от первоначального текста.

Возьмем, например, «Распутина». Пискатор говорит по поводу этой постановки:

«У пьесы был один только недостаток — правда, недостаток основной, именно то, что делало ее таким захватывающим боевиком: сюжет ее ограничивался личной судьбой Распутина».

Обработка Пискатора (он, собственно, работал не один, а с целым штабом сотрудников и литературных друзей) состояла в следующем:

«Расширить рамки сюжета, сломать первоначальную узкую форму драмы возможно было только путем включения новых сцен. Колоссальную область, охваченную сюжетом пьесы, необходимо было расчленить по трем направлениям: с точки зрения военно-политической, экономической (с одной стороны) и революционной, представителями которой являлись силы пролетарского контрнаступления (с другой стороны),— три «линии потока», которыми надо было пересечь первоначальный текст рукописи. Для этого прежде всего нужно было хронологическое деление сюжета, в котором все события, имевшие место по ходу пьесы, должны были располагаться по датам. Одна эта подготовительная работа, которой ведало драматургическое бюро, значительно превосходила черновую работу к «Гопля». Мы составили календарь. На основании хронологической сводки нами были получены, как в математической задаче, точки, в которых общеполитические события пересекались с фактами пьесы. Здесь, в поворотных пунктах действия, были введены новые сцены. Всего к первоначальным восьми сценам пьесы было добавлено девятнадцать новых,— в окончательной редакции пьеса охватывала период с начала 1915 до октября 1917 года.

Текст для новых пьес написали сообща Гасбарра и Лео Ланиа. О том, как это было сделано, яснее скажет эскиз обработки 1 акта.

Первоначально, в драме Толстого, 1 акт содержал три сцены. Действие их происходило в комнате Вырубовой (приближенная царицы) — в Царском Селе, в квартире Распутина — в Петербурге и в царской ставке. Акт заканчивался воздушной атакой германских цеппелинов на царскую ставку.

В нашей обработке за короткой сценой (по подлиннику) в комнате Вырубовой следовала картина в пригородном трактире под Петербургом... Сцена должна была показать нарастание революционной волны, охватившей население больших городов после победоносного наступле-

ния немцев под командованием Гинденбурга и уничтожения русской 10-й армии... Сцена, которая заканчивалась проклятием отчаявшихся рабочих по адресу Вильгельма II, составляла переход к прославившейся впоследствии «сцене трех императоров». Эта картина... должна была показать главнейших монархов Европы в роли не зависящего от себя орудия, служащего господствующим экономическим интересам своих стран, в роли подручных, представителей экономических сил, которые выступают в следующей сцене и которым в дальнейшей сцене противопоставлялся — в фигуре Ленина — представитель сознательного пролетариата, ведущего революционную работу... (Выдержки из речи Ленина в Циммервальде, на знаменитой первой конференции интернационалистов в сентябре 1915 года.)

И только за этими новыми вставными картинами следовала вторая сцена из подлинника драмы — март 1916 года.

Как противовес различным течениям в общественном мнении России и при царском дворе, стремившимся к миру, мы показывали в следующей сцене трех промышленников силы, толкающие к продолжению войны со стороны держав согласия, в лице представителей тяжелой военной промышленности — оружейных заводов Круппа, Крезо и Армстронга... Сюда примыкала сцена с Хэгом и Фошем — совещание обоих главнокомандующих Антанты во время большой диверсии на Сомме.

Только после этого шла сцена из подлинника — царская ставка и атака цеппелинов, дополненная сценой с дезертиром. Это был короткий монолог, написанный — отмечаю это курьеза ради — Брехтом, Ланией и Гасбаррой в десяти различных редакциях, пока мы не нашли, что монолог достаточно характеризует высшую стадию утомления русских войск от войны.

В такой манере дополнялась вся пьеса. К первоначальному финалу (мартовский революционный взрыв и арест царской четы) мы добавили еще две картины, доведя действие до октября 1917 года, до захвата власти советами, венчавшегося знаменитой речью Ленина на втором Всероссийском съезде советов».

Помимо переделки текста, расширяющей базу и вскрывающей социальные предпосылки событий, Пискатор пытался выправить идеологические недостатки находившегося в его распоряжении драматургического материала с помощью кино.

В постановке «Распутина» кино выполняло троякую функцию:

Во-первых — учебно-историческую: перед спектаклем в кино показывается вкратце история дома Романовых.

Во-вторых — функцию так называемого драматического фильма, который врезывается в развитие действия. Так, вместо сцены «Революция разразилась» дается короткий кинокадр: «Красное знамя на мчащемся автомобиле».

В-третьих — функцию кинокомментария. Фильм привлекает внимание зрителя к более важным моментам действия, разъясняет смысл происходящего, благодаря чему идеалисти-

ческая драма Толстого, построенная на личной психологии героев, социологически расширяется.

Третьим средством для того, чтобы преодолеть недочеты драматургического материала, служило декоративное оформление. Сценическая конструкция в постановке «Распутина» имела форму глобуса, или, в случае надобности, полуглобуса. В качестве мотива для такого декоративного оформления Пискатор выдвигает свое желание «превратить тему личной судьбы в обозрение судеб всей Европы».

«Эта книга[1],— говорит Пискатор,— оттого представляла для меня такую ценность, что Палеолог не ограничивается в ней простым разбалтыванием придворных сплетен, но старается объяснить каждое событие, носящее на взгляд чисто местный характер, из международных политических и военных выступлений. Эта книга навязчиво подсказывала невидение Неизбежного, идею неразрывного единства всех событий, случившихся в те годы. Я увидел, что ни одной — самой мелкой — политической интриги, ни одного шахматного хода Распутина невозможно объяснить, если не обратиться к английской политике в Дарданеллах или к военным действиям на западном фронте. Тогда с неодолимой силой возникло у меня представление земного шара, на котором развертывались все события в их теснейшем переплетении и взаимной зависимости».

Система сцены-глобуса заключалась в том, что сценическая конструкция устраивалась в форме земного шара. В полушарии с молниеносной быстротой открывались и закрывались отдельные сегменты, причем полушарие превращалось в ту или иную сцену, необходимую по ходу действия.

«Сценическая ткань» постановки «Распутина» была чрезвычайно сложной.

Многообразие сценических рядов и средств их выражения, не связанное в единое органическое целое, неизбежно сбило бы зрителя с толку.

В качестве связующего средства Пискатор ввел так называемый «календарь». «Календарем» называлась рама, обтянутая полотном, в 2 метра ширины и вышины, т. е. равная по вышине порталу; она помещалась направо от рампы и легко передвигалась направо и назад.

«Это был своего рода блокнот, на котором мы беспрерывно документировали все, что происходило в драме, делали пометки, обращались к публике. Для того, чтобы и здесь достигнуть непрерывного движения, текст проецировался на так называемый «свиток», скользящий снизу вверх».

[1] Речь идет о воспоминаниях бывшего французского посла при царском дворе, М. Палеолога.

Постановка «Распутина» представляет весьма значительное событие в истории театра.

Не говоря о некоторых новшествах технического порядка, вроде сцены-глобуса, здесь впервые была осуществлена более или менее органическая связь театра с искусством кино. Эта тенденция присуща театру, который по самой природе своей синкретичен, объединяя в себе все виды искусства.

Правда, и до того имели место попытки включения кино в театральные постановки, например, у Мейерхольда. Но количественно более значительное использование кино у Пискатора, достигнутое им органическое включение фильма в постановочный комплекс — все это позволяет считать именно эту постановку тем пунктом, с которого уже можно говорить о новом качестве, об органическом освоении театром кино.

В результате этого сочетания приобрели новое качество и те тенденции, которые еще до того наблюдались у Пискатора,— тенденции к документации, к расширенному показу социальных предпосылок. Возник новый театральный «жанр». Эта постановка послужила в известной мере делу пролетарской революции. Эта постановка показывала гибель царизма как результат классовой борьбы, показывала империалистическую сущность мировой войны и превращение ее в гражданскую под руководством коммунистической партии.

ОТ «ШВЕЙКА» ДО РАСПАДА «НОЛЛЕНДОРФТЕАТЕР»

С драматургическим текстом «Швейка» дело обстояло лучше, чем с пьесой «Распутин»; переработка этой вещи не была связана с такими трудностями, какие пришлось преодолевать при работе над «Распутиным».

Пискатор пытается объяснить это — странное для него самого — обстоятельство не с классовой, а с формальной точки зрения. Пискатор пытался найти причину в том, что —

«впервые перед нами был роман, а не пьеса, которая, плохо ли, хорошо ли, литературно, сценично ли построенная, или нет,— так или иначе учитывает формальные особенности театра. Вдобавок, это был роман, в котором, несмотря на пассивность главного героя, все построено на движении. Швейка доставляют в тюрьму, из тюрьмы Швейк сопровождает куратора к обедне, Швейка везут в кресле на роликах для осмотра, доставляют в поезде на фронт, он целыми днями марширует, разыскивая свой полк,— короче говоря, все вокруг него в непрерывном движении. Все в постоянном течении. Чудесно отражается неутомимый бег войны в этой текучести эпического сюжета».

На этот раз затруднение Пискатора заключалось в том, как сценически оформить — в процессе преодоления материала — заложенные в нем широкие социальные корни.

Средство для этого он нашел прежде всего в марионетках и кино: то и другое должно было подчеркнуть значение окружающего мира.

Вот что писал по этому поводу Пискатор:

«Марионетки вовсе не были моей художественной выдумкой: они служили для обозначения застывших типов политической и социальной жизни в старой Австрии. Мы различали при этом целый ряд разновидностей: полумарионетки, марионеткоподобные типы, полулюди. Этому фактическому миру противостоял Швейк в качестве единственного вполне человеческого существа.

Практическое оформление я себе мыслил следующим образом: часть марионеток действительно должна была представлять собой неодушевленные куклы с чудовищно преувеличенными жестами и маской (вроде тех гротесковых кукол, каких в свое время сделали Гросс, Гартфильд и Шлихтер для «Дада»). Частично актеры должны были носить настоящие маски, специфическая функция которых также должна была выступать в резко преувеличенной форме (например, «шпнка» я себе представлял с глазом сильно навыкате и колоссальным ухом). У марионеткоподобных типов и полулюдей гиперболичность выражения должна была сказываться в маске и костюмах актера. Так, например, тюремному профосу был из газа и ваты изготовлен гигантский кулак, сразу его характеризовавший. Все было сделано так, чтобы наглядно, отчетливо представить различие типов и гиперболически заострить отдельные фигуры до степени шутовски-символических образов».

Кино носило здесь частично характер трюкового фильма, частично натуралистического, в особенности там, где нужно было создать атмосферу для отдельных сцен — на пражских улицах, на железной дороге и т. п.

В установке конвейера,— крупном техническом нововведении, впервые примененном у Пискатора в «Бравом солдате Швейке»,— обнаруживается тенденция к художественному эксперименту ради него самого, к новшеству ради новшества, не управляемого социальной функцией, не переработанного в социальное. Вот что пишет Пискатор об этом техническом средстве:

«Еще тогда, когда я впервые читал этот роман,— задолго до того, как нам пришла мысль инсценировать его,— у меня сложилось представление беспрерывного, безостановочного бега событий. Когда пред нами встал вопрос о перенесении на сцену именно этого романа, возникшее у меня представление претворилось в конкретное техническое средство — непрерывную ленту.

Таким образом, и на этот раз форма сцены полностью вытекала из самого сюжета или, по крайней мере,— сказал бы я — из художественно-агрегированного состояния материала. И лишь совершенно случайно,

между прочим, эта форма сцены «обозначала» определенное состояние общества: распад, вырождение общественного строя. А уже из формы сцены рождалось, в свою очередь, драматургическое строение пьесы».

Конвейер — поистине гениальное нововведение, достойное особого упоминания в истории театра. Но когда Пискатор уверяет нас, что эта форма сцены «лишь совершенно случайно, между прочим» обозначала определенное состояние общества — распад, скольжение вниз по наклонной плоскости, то мы должны отметить, что при такой постановке вопроса та же форма сцены в следующий раз так же случайно могла не обозначать состояния общества. Так оно и было в последующих постановках. Если форма сцены-глобуса, изобретенная Пискатором для «Распутина», вытекала из конкретной социальной функции, то социальная функция конвейера не была осознана Пискатором. Мы встречаем таким образом в этой блестящей постановке, представляющей в театральном отношении апогей его режиссерской деятельности, сомнительные моменты, говорящие о некоторой тенденции к формализму.

В другой постановке Пискатора — в «Конъюнктуре» Лео Ланиа — эта тенденция к формализму сказалась еще сильнее.

Пискатор говорит:

«Героиня этой комедии—нефть. В ней должны быть показаны комплекс экономических проблем, охватываемых данным сюжетом, законы и фазы их экономического развития, их политические результаты».

Итак, героиня пьесы — нефть, а не люди и не классы.

Уже здесь мы сталкиваемся с расплывчатостью теоретических позиций, которая отчетливо дала себя знать в факте идеологической неприемлемости постановки. Вот что пишет по этому поводу Пискатор:

«...В вечер генеральной репетиции — в результате совещания, умышленно подобранного мною, главным образом, из политических деятелей, представителей коммунистической партии Германии...— выяснилось, что образ Барсиной кладет на политику Советской России печать неискренности и двусмысленности. Невозможно было — без серьезного вреда для Советского союза — представить в одной фигуре две сферы интересов, между которыми Советский союз всеми силами стремился проложить отчетливую грань. Получилось бы прямо противоположное тому, что мы имели в виду в этом спектакле, причем и для театра это имело бы невообразимые последствия. Я скорее готов был закрыть театр, чем выпустить спектакль, который допускал бы самомалейшее подозрение по отношению к политической позиции театра.

Генеральная репетиция закончилась в 3 часа ночи. Это было 7 апреля 1928 г. В комнате дирекции «Театра имени Лессинга», где стоял такой

затхлый воздух, словно там со времен Брама не открывали окон, собралась критика. Со всех сторон — и наиболее темпераментно со стороны представительницы коммунистической партии—слышались заявления о неприемлемости редакции Бородина. Представитель «Роте фане» заявил, что к своему собственному сожалению, вынужден будет впервые, по мотивам политического характера, самым резким образом выступить против театра Пискатора, если пьеса будет поставлена в только что показанной редакции».

Как мы уже раньше показали, системы оформления подчинялись обычно у Пискатора его главной цели — четко выявить идеологическую сущность постановки. Однако уже конвейер в «Бравом солдате Швейке» говорит о разрыве с этой первоначальной установкой. В «Конъюнктуре» тенденция к обособлению декоративного оформления от содержания становится еще сильнее. Пискатор говорит:

«Эта «комедия журналистики» должна была вырасти из газеты,— т. е. весь портал замыкался газетной полосой, полотном, подобно газетному листу разделенным на различные колонки, из которых каждая отвечала определенному игровому участку сцены. В то время как на самой сцене разворачивалась борьба между группами, соперничающими из-за нефтяного источника, борьба между итальянским и французским концерном,—на полотне бушевала газетная война между Францией и Италией. С помощью трюкового фильма и надписей международные политические противоречия оживлялись здесь в графической форме. Благодаря этому мне удалось достигнуть чрезвычайной простоты и наглядности,— события изображались пластически, точно в учебнике. Газетная полоса то-и-дело подавалась вперед, перемещалась или продырявливалась, открывая вид на сцену, и с того самого пункта, на котором заканчивался газетный комментарий, начиналось действие. В конце концов, газета уничтожалась огнем,— албанская революция достигала своей высшей точки в поджоге нефтяных источников».

При такой постановке истинный замысел спектакля — показать борьбу и конкуренцию империалистических держав — затушевывается, и на первый план выдвигается частная форма этого замысла — борьба при помощи газетной прессы. Само собой ясно, что Пискатор превосходно разбирался в действительном положении вещей. Но оригинальность именно такого декоративного оформления настолько соблазнила его, что оно частично шло за счет содержания.

Начиная с «Конъюнктуры», театр Пискатора неудержимо катился вниз. После «Конъюнктуры» у него прошли «Последний кайзер» Жана-Ришара Блока, «Поющие висельники» Эптона Синклера и «Мальбрук в поход собрался» Ашара. Сам Пискатор в их постановке не участвовал, в художественном отношении они стояли ниже предыдущих.

Постановка «Конъюнктуры» знаменует и начало финансового краха. Театр Пискатора вынужден был закрыться. Одной из причин, вызвавших финансовое банкротство театра, являлось требование берлинского магистрата об уплате налога на зрелища и развлечения. Тактически момент был рассчитан правильно: и без того неблестящие финансовые ресурсы театра были безнадежно подорваны. Обложение театра нужно расценивать как классовый нажим. Такому чисто буржуазному театру, как, например, театр Рейнгардта, уплата налога отсрочивалась на целые годы или вовсе отменялась. Это был весьма хитроумный маневр: административным способом придушить театр, неудобный для господствующего класса.

Театр, без сомнения, провел значительную революционную пропаганду. Об этом свидетельствует яростный вой, который поднимала буржуазная пресса всякий раз, когда Пискатор делал отважный политический выпад. О том же свидетельствуют судебные процессы, придирки и репрессии властей. Например, берлинский окружный суд вынес постановление, воспрещающее театру выводить в постановке «Распутина» фигуру экс-кайзера Вильгельма II. Пискатору пришлось из-за этого вычеркнуть Вильгельма II в «сцене трех императоров» и вместо роли Вильгельма прочитать со сцены текст судебного постановления. Тот же спектакль послужил поводом к судебному иску, предъявленному к Пискатору русским банкиром Рубинштейном, который, подобно кайзеру Вильгельму, протестовал против использования его фигуры в пьесе в качестве исторического персонажа.

Можно ли сказать, что крах театра Пискатора был равносилен крушению всего пролетарского театра в Германии?

Такое утверждение было бы неверным. Несмотря на то, что театр Пискатора занимал на фронте пролетарской культуры наиболее видную позицию, значение его все же не было решающим. Покуда Пискатор вел борьбу на передовой линии — спорил, пропагандировал, нападал, отражал контрудары, отклонялся в сторону от верного пути,— в Германии выросло мощное движение самодеятельного рабочего театра. Буржуазия, торжествующая по поводу крушения театра Пискатора, воображающая, что теперь пролетарскому театру — «крышка», столкнулась с мощной армией пролетарского театра, которая вышла в наступление и стояла развернутым фронтом, в полном порядке и в полной боевой готовности.

ГЛАВА ОДИННАДЦАТАЯ

РАБОЧИЙ ТЕАТРАЛЬНЫЙ СОЮЗ

СТАНОВЛЕНИЕ РАБОЧЕГО ТЕАТРАЛЬНОГО СОЮЗА

Фронт самодеятельного рабочего театра, выдвинувшийся в 1927 году как решающий фронт в области революционного искусства, сформировался в долголетних боях.

В начале XX века в Германии возникли самодеятельные театральные кружки, рассчитанные на рабочего зрителя; играли в них тоже рабочие-любители. Эти кружки в 1906 г. были соединены в «Deutscher Arbeitertheaterbund» («Германский рабочий театральный союз»).

В статье Фридриха Бингемера «Как развиваются местные группы нашего союза, что они собой представляют и чем они должны быть» (помещена в журнале «Рабочего театрального союза»«Die Arbeiterbühne»1929 г., № 2) весьма рельефно обрисована физиономия рабочего театра, типичного для этого времени.

«Рабочий театральный кружок деревенского района, насчитывающий сейчас свыше сорока членов, был основан несколько десятков лет тому назад в виде буржуазного «нейтрального» ферейна.

Кружок был создан рабочими, в большинстве сравнительно молодыми, питавшими пристрастие к театральным выступлениям... При выборе пьес обычно учитывались пожелания рабочих, несознательных в классовом отношении. Ведь дело шло прежде всего о том, чтобы удовлетворить владевшую членами кружка жажду выступлений.

Прошли годы. Началась чудовищная мировая резня... На некоторое время спектакли были вовсе заброшены. Но уже через несколько месяцев они были возобновлены. Другие мелкие ферейны или группы на местах, до мозга костей пропитанные духом патриотизма и Народной партии, поставили своей задачей укреплять и поддерживать в местном пролетариате воинственный энтузиазм и любовь к отечеству, поскольку эти чувства можно было обнаружить у рабочих. В ту пору давались пьесы, проникнутые именно такой тенденцией — в большинстве случаев в открытой, изредка в скрытой форме.

Однако, по мере того, как убывал энтузиазм и яснее постигалось безумие войны, претерпевал изменения и выбор пьес,— если вообще не приходилось прекращать спектакли».

Очевидно, что такого рода эволюция рабочего театра, какой ее описывал Бингемер, являлась результатом воздействия буржуазной идеологии на пролетариат.

Очевидно, что подобные «рабочие театры» действовали внутри рабочего класса в качестве агентов буржуазии. Буржуазии служил на пользу принцип культурничества, который пропагандировался «Новым свободным народным театром» и против которого марксистская теория в свое время выступала недостаточно резко. Создавали их именно те «аристократические» слои пролетариата, которые империалистическая буржуазия подкупала высокими ставками вплоть до начала мировой войны.

Этот период, нашедший свое политическое выражение в борьбе различных политических «рабочих партий» — социал-демократической, «независимых» социалистов, «коммунистической рабочей партии Германии» — между собой и с коммунистической партией Германии, ознаменован был также борьбой внутри рабочего театра, борьбой за определенное лицо рабочего театра.

В цитированной статье Бингемера мы встречаем прекрасную характеристику этой борьбы:

«Если симпатии классово сознательных рабочих были на стороне боевого рабочего театра, то со стороны индиферентных можно было слышать брань по его адресу, протесты против «бонз», против союзных взносов, опасения, как бы не разрушились «товарищеские отношения». Но постановление о выходе было принято большинством голосов. Классово сознательные отпали и присоединились к Рабочему театральному союзу. Если в большинстве случаев ставились пьесы, превозносившие буржуазию и принижавшие пролетариат, то все же время от времени проходили пьесы, по крайней мере частично проникнутые пролетарской тенденцией, пьесы, в которых пролетарий, наконец, выступал как человек и борец.

Однако то влияние, какое эти полупролетарские пьесы в состоянии были оказать на мозги рабочих (мы говорим — полупролетарские, так как необходимые предпосылки, предпосылки классовой борьбы, отчасти были слишком завуалированы),— это влияние сводилось к нулю противоположным влиянием буржуазно-тенденциозных пьес. И если подобного рода буржуазная чепуха в идеологическом и художественном отношениях не пользовалась у рабочих ровно никаким успехом, то непритязательная, падкая до сенсаций публика обычно встречала их оживленными аплодисментами. Если же исполнялась пьеса «полупролетарская, пьеса, в которой изображаются горе и нужда, борьба и

поражения пролетариата, она почти, всегда наталкивалась на отрицательное отношение».

ИСКУССТВО ЕСТЬ ОРУЖИЕ

Этот процесс борьбы за овладение рабочим театром, точнее — за выполнение существующими рабочими театрами революционной функции, обострился особенно внутри ГРТС[1]. Революционная часть союза устроила, например, политическую демонстрацию против одного из лидеров, господина Лейнерта, приветствовавшего съезд ГРТС. Она искала в творческой практике острую политическую линию, выступала с эстрадными номерами, пародирующими кронпринца, экс-кайзера и т. д. Гастроли «Синей блузы» подкрепили веру в правильность пути и определили направление творческого пути революционной части ГРТС. Борьба вступила в решающую стадию ко времени 10-й конференции Германского рабочего театрального союза, состоявшейся в Берлине на пасху 1928 года. Тов. Бетге (Берлин) выступил с докладом на тему «Политика и самодеятельный театр». Он сказал, между прочим, следующее:

«Вначале мне казалось излишним, чтобы рабочая театральная организация принимала политическую установку. Это было заблуждением с моей стороны».

Ораторы, выступавшие в прениях, высказывались гораздо энергичнее по сравнению с главным докладчиком. Было установлено, что рабочий театр «обязан вмешаться в борьбу пролетариата».

«Для нас существует только одна работа — актуальная политическая пропаганда...»

«Мы в Гамбурге поставили своей задачей вести со сцены пропаганду революционной классовой борьбы...»

«Мы не посмели бы показаться нашей публике с такими пошлыми пьесами, какие нам предлагает издательство Ян». (Издательство Ian принадлежало организации.)

«Если у Германского рабочего театрального союза не хватает мужества выступить с четкой тенденцией, то он не имеет никакого права на существование».

«Германский рабочий театральный союз должен стать тем, чем он обязан стать, — передовым отрядом в освободительной борьбе пролетариата».

Революционное крыло одержало победу: во-первых, было смещено прежнее правление союза и избрано новое; во-вто-

[1] Германский рабочий театральный союз.

рых, была принята боевая резолюция, которая особенно интересна потому, что большинство членов этого союза было социал-демократами.

Текст резолюции следующий:

«Германский рабочий театральный союз в качестве культурной организации пролетариата, особенно сильно заинтересованный в культурном освобождении рабочего класса, признает, что это освобождение, в свою очередь, может быть осуществлено только на основе политического и экономического освобождения пролетариата. Поэтому Германский рабочий театральный союз требует от своих членов, чтобы они организовались политически и экономически: экономически — при профсоюзах, политически — при рабочих партиях, написавших на своем знамени лозунг революционного освобождения пролетариата. В настоящее время, когда классовые противоречия еще обострились по сравнению с периодом учреждения ГРТС, уже в 1908 году задуманного в форме боевой классовой организации, ГРТС должен учесть в своей работе создавшуюся ситуацию и перейти на позицию обостренной классовой борьбы, оказывая положительную поддержку революционному пролетариату в его требованиях и вступив в жесточайшую борьбу против реакции и буржуазного лицемерия».

Таким образом мы видим, что резолюция дала конкретную программу единого фронта работникам революционного самодеятельного театра.

Резолюция развивает эту программу единого фронта следующим образом:

«Культурная реакция буржуазного блока наиболее ярко характеризуется грозящим законом о школе, против которого ГРТС как культурная организация заявляет самый резкий протест...

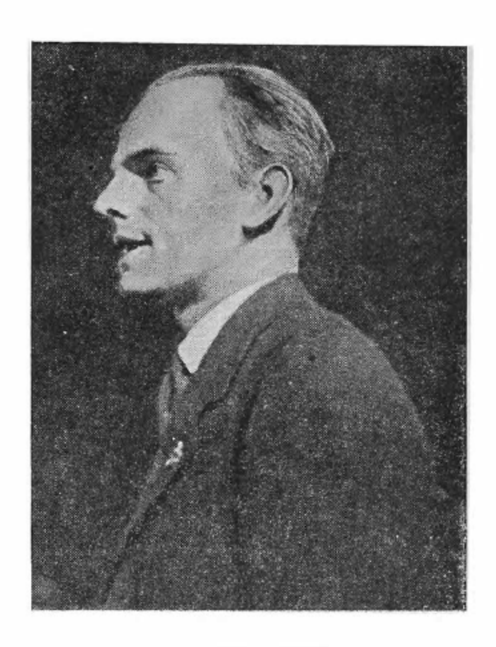
...ГРТС считает позорным средневековьем для Германии, желающей слыть современной, закон о печати и цензурные придирки, от которых приходится терпеть всем революционным писателям и которые повлекли уже за собою ряд судебных приговоров, обрушившихся не только на авторов, но и на издателей их произведений, и даже на служащих книжных магазинов и наборщиков. ГРТС требует немедленной отмены или пересмотра закона, который мог привести к подобным приговорам». (Принята единогласно).

Таким образом конференция взяла решительный курс на политический рабочий театр в противовес обычному «нейтральному» его типу.

Выражением этого курса были следующие директивы:

«1. Не пренебрегая техническими достижениями буржуазного театра, следует резко отмежеваться от него в идеологическом отношении.

2. Для того, чтобы снабжать ГРТС вполне доброкачественным репертуарным материалом, необходимо установить тесный контакт с пролетарскими писателями.



АРТУР ПИК

3. Надо стремиться к установлению связи с заграничными рабочими театрами, в особенности Советского союза («Синие блузы») и Чехо-Словакии, а также к обмену пролетарскими труппами различных стран внутри и за пределами Германии.

4. Так как единственной и исключительной задачей ГРТС является культивирование пролетарского политического театра, которым не занимается ни одна буржуазная сцена, то работа ГРТС не наносит и не должна наносить никакого ущерба профессиональному актерству. Напротив того, ГРТС считает своим долгом поддерживать экономическую и культурную борьбу актерского пролетариата против буржуазной реакции».

После конференции 1928 года перед руководством Рабочего театрального союза (Артур Пик и Грета Лоде) стояла задача перевести на революционные рельсы объединенные в союзе элементы германского рабочего театра, превратив их в могучее орудие в классовой борьбе пролетариата. Для этого необходима была четкая ориентировка в путях революционного театра. Для реализации этой задачи, для ее теоретической подготовки и практического осуществления были привлечены силы революционного профессионального театра. На конфе-

ренции Германского рабочего союза, состоявшейся в 1929 г. в Берлине, Фридрихом Вольфом (автором «Цианистого калия») был прочитан доклад, в котором формулировался следующий тезис:

«Правильно используемое искусство всегда служит оружием. Одно лицо буржуазного круга недавно сказало мне: «В настоящее время искусство должно стать также и оружием,— на этом мы с вами договоримся». Я же говорю: мы переживаем сейчас не конец какой-либо эпохи, но такое время, когда нужно высоко засучить рукава, когда мы должны бороться против всякого тумана и дурмана. Я был на премьере. «Ингольштадтских пионеров». У поставленной там проблемы имеются две стороны. Пьеса преподносит такие ситуации, оперирует такими двусмысленностями, что противно становится. Вся эта устарелая история с грехопадением может и должна сейчас рассматриваться совершенно по-иному. Эта история с девушками, которые так просто падают здесь жертвами пионера, становится сейчас, когда мы смотрим на вещи под углом зрения § 218 [1], чрезвычайно актуальной. Пьеса, которую надо бы сейчас написать, должна называться «Параграф 218». Однако никто не может написать такую пьесу ради пьесы. Ее в состоянии написать только тот, кто сам пережил нечто подобное, кто пишет на основании собственных переживаний и с абсолютной прямотой говорит все, как оно есть. Такой человек покажет, как простая девушка опускается из-за беременности, между тем как женщина «высшего сословия» находит возможным избавиться от ребенка, нисколько не теряя чести. Вот проблема, которая дает писателю оружие в руки» [2].

Формула, выдвинутая Вольфом,— «искусство есть оружие» — стала направляющим лозунгом для тогдашней политики Рабочего театрального союза. (Доклад был выпущен брошюрой под заглавием «Искусство есть оружие».)

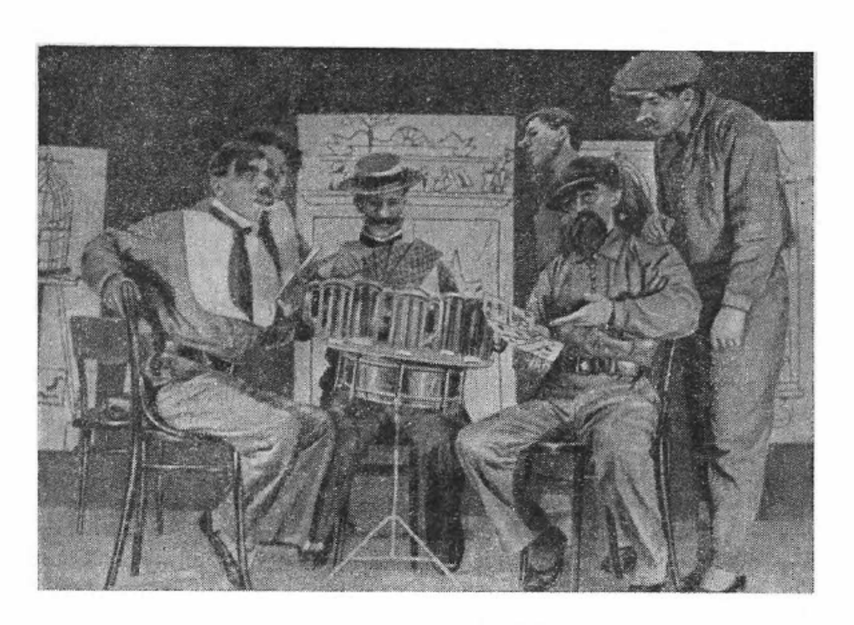
Задача революционизирования рабочих театров, которую поставил перед собой ГРТС, представляла большие трудности. В это время еще существовали рабочие театральные ферейны, именующие себя «Подснежник» или «Талия». Ясно, что подобному наименованию отвечал эквивалентный ему «надпартийный», «нейтральный», т. е. буржуазный, репертуар.

Значительная часть рабочих театров находилась в плену буржуазной идеологии. Например, в одном таком театре исполнялась пьеса под названием «Удар кинжалом на германском Ааре». Эта пьеса исполнялась для Рейхсбаннера («Имперского флага») — организации, находившейся под руководством социал-демократии и ставящей себе задачей «защиту

---

[1] Параграф буржуазного закона, карающий за аборт.

[2] Интересно отметить, как в борьбе против буржуазных пьес у Вольфа возник замысел волнующей революционной пьесы «Цианистый калий».



„КОЛОННЕ ЛИНКС“
Острая пародия на рабочих филистеров

германской республики». Финал пьесы — член Рейхсбаннера женится на генеральской дочери. Так сглаживаются здесь классовые противоречия между пролетариатом и буржуазией.

Чтобы наглядно показать тот уровень, на каком находились многие рабочие театры, приведем критический отзыв об одной весьма ходкой пьесе, помещенный в журнале «Рабочий театр» («Die Arbeiterbühne»).

«...Пьеса была поставлена в нашем 32-м округе (районе) «Свободным гимнастическим обществом Оффенбах-Бюргель». Она называется «За честь и труд» и принадлежит автору, о котором я за двадцать девять лет работы ни разу не слыхал...

Сейчас я хочу очень коротко передать содержание пьесы. Первый акт рисует глубокую нужду безработной семьи, дошедшей почти до отчаяния. Во втором же акте приятель безработного склоняет его на ограбление агента. Безработный пойман на месте преступления, приговорен к нескольким годам тюрьмы. Его молодой сын, горячий парень, пытается распропагандировать своих товарищей по классу; отец клеймит его за подстрекательство и выгоняет из дому. Самая большая чепуха идет в третьем и четвертом актах, где основная идея окончательно ставится на голову. Понятно, и добрый боженька тут как тут,

чтобы смягчить нищету безработных. После того, как безработный отбарабанил три года, появляется его зять и великодушно кидает на стол двести марок. Совершенно неожиданно появляется фабрикант, у которого рабочие забрали деньги, и предлагает невинно осужденному отцу место мастера на фабрике, обеспечивая таким образом и отца и деда. Сын, так сильно бушевавший во втором акте, возвращается больным и нищим,— его должны вылечить на фабрикантские гроши.

Подвожу итог: в первом и втором актах — горькое и справедливое обвинение против капитализма, вызвавшего нужду безработных; в третьем и четвертом актах ему снова бросаются в объятия,— и все позабыто».

ТЕОРЧЕСКИЕ ДИСКУССИИ О РЕПЕРТУАРЕ

Поскольку правление ГРТС признало своим руководящим лозунгом «искусство есть оружие», это значило, что решающее значение приобретает выбор репертуара. Вопреки сильному противодействию, какое консервативные элементы отдельных театральных кружков оказывали подбору идеологически боевого репертуара, вопреки сопротивлению части зрителей, правление кладет все силы на энергичную борьбу против подсахаренных «беспартийных» сюжетов, против примиренческих настроений, против пропаганды классового мира.

В теоретических спорах, развернувшихся по вопросу об идеологических основах репертуара, наибольшее место занимал спор о подходящем жанре.

Мы предоставляем здесь слово представителям противоположных точек зрения. Так, Гарри Вильде в статье, озаглавленной «Пролетарский экспериментальный театр» за 1929 г., помещенной в теоретическом альманахе «Рабочий театр», высказывается в пользу рабочей эстрады.

«Часть из нас считает еще нужным ставить пьесы с неопределенной или неясной тенденцией. Между тем, в вопросе репертуара мы должны брать пример с «Синих блуз». Весь их репертуар ориентируется на текущий момент, отзывается исключительно на вопросы, злободневные для трудящегося класса. Или кто-нибудь захочет утверждать, что, показывая «Preciosa» или другую классическую пьесу и тому подобные монстры, мы откликаемся на злободневные для пролетариата вопросы? «Социально-бытовая драма в пяти действиях» тоже не удовлетворяет нашим фактическим задачам. Колоссальное влияние «Синих блуз» на том и основывается, что они придают своему репертуару совершенно иную установку, чем это делалось до сих пор у нас в подавляющем большинстве случаев. Когда мы смотрели «синеблузников», мы чувствовали, что вот здесь играют русские рабочие,— нет, рабочие перед рабочими. Здесь на сцене воплощается жизнь рабочего, здесь даются ответы на вопросы, которые жизнь изо дня в день ставит перед пролетариатом».



ФРИДРИХ ВОЛЬФ

В то же время Георг В. Пиет (Pijet) в своей статье «Красная эстрада или пролетарская драма» («Arbeiterbühne» 1929 г., № 3) стоит на иной точке зрения. Он пишет:

«Но...

Почему же только «красная эстрада»?

По всему Берлину не осталось почти ни одного кружка, который играл бы пролетарские пьесы. Чего ради все кружки превратились в эстраду? Разве не вполне достаточно трех-четырех эстрадных кружков? Большинству остальных следовало бы вернуться к культуре пролетарской пьесы. Ведь при всех достоинствах «красных обозрений» они

не являются единственным путем к цели. Сатира — вещь хорошая, и уменье расправиться с противником при помощи сатиры всегда свидетельствует об известном идеологическом превосходстве. Существуют, однако,— и это необходимо подчеркнуть — внутренние проблемы нашей борьбы, по отношению к которым сатира ни в коем случае не может служить орудием пропаганды. Штрейкбрехерство, солидарность, борьба с церковью (не пустое зубоскальство, но настоящая борьба за пролетария-католика) или борьба 1920 года в Руре (ее нарастание и угасание — вплоть до пассивного отчаяния), эта важнейшая проблема гражданской войны (см. Грюнберг — «Пылающий Рур»). В тысяче случаев сатира здесь просто-напросто немыслима. К тому же для нас вовсе недостаточно выставлять своих противников идиотами.

«Красный рупор» чрезвычайно сильно и хлестко исполнил две сцены: «Партия» и «Пресса». Присмотримся, однако, к содержанию. Действительно ли эти партии, изображенные сборищем болтливых дегенератов, которые трутся вокруг Гинденбурга, такие уж смиренные цыплята? Какие здесь показаны методы борьбы с ними? Вообще, где тут их лицо? Все они, вместе взятые, вовсе не невинные гусята, но (начиная с Носке и кончая повелителем прессы Гугенбергом) чертовски опасная банда, запятнанная рабочей кровью. Дешевый смех и аплодисменты не означают еще успеха. Успех означает здесь: раздумье над пьесой. Но кто же раздумывает над гусятами?

Для сатиры тут не остается места. Наш противник начинает становиться здесь врагом на баррикадах. Здесь нам уже не до смеха.

Поэтому я не придерживаюсь той точки зрения, будто время пролетарской пьесы миновало... И она уже имеется у нас. Некоторые произведения пролетарских писателей представляют очень хорошую продукцию послевоенного времени, очищенную от мелкобуржуазного хлама. Пролетарская драма будет появляться медленно, в том самом темпе и в той самой мере, в какой «красная эстрада» перестанет нас удовлетворять».

Георг В. Пиет прав. На определенном этапе классовой борьбы «рабочая эстрада» заслужила право на звание жанра, наиболее благоприятствующего пропаганде за революционное движение.

Появление большого профессионального театра Пискатора доказало, что малая форма эстрады как единственная форма пропаганды недостаточна для завоевания новых позиций пролетарским театром. И как раз в тот момент, когда театр Пискатора прекратил свое существование, канонизация эстрадного жанра была бы равносильна тактически ничем не оправданному сокращению фронта. Вот почему пролетарский театр обязан был заполнить пробел, получившийся благодаря краху театра Пискатора.

Проблема репертуара дискуссируется еще с другой стороны: какой жанр нужнее — Kurzscene (под этим подразумевается сжатая одноактовка) или Massendrama (массовая драма)?

Мы даем здесь место защитникам противоположных точек зрения. Крей (Krey) отстаивает массовую драму в статье «Массовая драма или одноактовка?» («Arbeiterbühne» 1929 г., № 2):

«В Эссене в конце января, во время торжеств, посвященных памяти Ленина, Либкнехта, Люксембург, была впервые поставлена массовая драма Р. Фукса «Восстание в Мансфельде». Постановка не оправдала ожиданий. Широко задуманный спектакль, с кино и автомобилем на сцене, с удачным распределением ролей, сорвался на массовых сценах, которые сплошь — за исключением собрания рабочих и штурма заводских ворот — были неправдоподобны... В Эссене не удалось заполучить достаточно людей для массовых сцен. В этом состояла наибольшая трудность, так как драма Фукса требует для одних индивидуальных ролей сорок человек.

...Затрата труда и средств при постановке массовых сцен, на мой взгляд чересчур велика для того, чтобы можно было получить мало-мальски удовлетворительный спектакль.

С идеологической стороны, без сомнения, правильно и важно показывать массе массу, включать в спектакль массу. Но достигнуть этой цели,— а целью это является безусловно,— рабочий театр сможет только при особо благоприятных условиях, и, вероятно, при исключительной постановке. Я считаю, что при данном положении вещей рабочему театру лучше ставить небольшие сцены».

Со своей стороны Георг В. Пиет высказывается против массовых постановок («Arbeiterbühne»).

«В № 2 «Arbeiterbühne» Крей пытался провести сопоставление между обоими этими методами сценического изображения (т. е. между массовой постановкой и небольшой сценой.— *Н. А.*).

Мне думается, по данному поводу можно еще поговорить.

Прежде всего, нужно учитывать следующее обстоятельство: самая выразительная драматическая форма — это диалог, включенный в одноактовку. «За» и «против» — вот что как следует забирает рабочего. Здесь ему легче всего разобраться, легче вникнуть в главное; здесь ему открывается его же личное, индивидуальное. Вот почему я — за небольшие сцены, связанные в ряды (быстрое чередование сцен достигается делением сценической площадки пополам; для усиления эффекта служат прожекторы).

Недостатком массовой драмы является то, что не все участники работают одинаково добровольно и с одинаковым самопожертвованием».

Этот спор являлся продолжением прежних дискуссий. Август Витфогель утверждал, что в условиях буржуазного государства возможность существования пролетарского театра условна, поскольку театр ограничивается самодеятельными спектаклями и преимущественно культивирует короткие сценки. (Сам Витфогель написал несколько образчиков этого жанра: «Беглец» и др.)

Практика классовой борьбы показала, что Витфогель и Крей были неправы. Театр Пискатора — так или иначе — просуществовал в течение года; да и в дальнейшем не прекращались попытки создать в Германии и в других странах (Америка, Япония, Чехо-Словакия) профессиональные театры. Нам кажется также, что и на настоящем этапе борьбы пролетариата с буржуазией массовые постановки вполне возможны,— разумеется, не в качестве единственного средства.

Серьезность, с какой велись споры, говорила о свежести «движения рабочего театра» в 1929 году и активности его участников.

В практике самодеятельного театра ощущался недостаток репертуара вследствие отсутствия связи с революционными писателями. Один из деятелей рабочего театрального движения, Горст, говорил следующее:

«Дорогие товарищи, как видите, нам берлинцам, жареные голуби тоже не летят в рот. Берлинские рабочие — даже можно сказать — избалованы, в лучшем пролетарском смысле этого слова. Пьесу, которую вы можете играть в нескольких местах с полным успехом, в Берлине сплошь и рядом не поставишь. Самое катастрофическое здесь — это недостаток пьес. Пролетарские писатели дают мало материала. «Бунт в воспитательном доме» перехватил у нас «Театр молодых актеров» и ставит его с большим успехом. Другие несколько пьес лежат и плесневеют в «Народном театре». Вдобавок большинство организаций требует для своих специальных вечеров соответствующих программ, сцен или пьес».

Руководители самодеятельного революционного театра пытались смягчить репертуарный кризис: они пропагандировали создание коллективно написанных пьес.

Тот же автор пишет:

«Трое или более товарищей — если возможно, вместе с организаторами — садятся, на чем стоят, и набрасывают план или каркас постановки. После этого переходят к разработке отдельных сцен. Тут уже требуется уменье передать в художественной форме те или иные — действительные или воображаемые — случаи. Часто приходится делать или переделывать до самой генеральной репетиции. Вот таким — правда, примитивным — способом мы боремся с недостатком пьес. Поэтому сейчас в библиотеке союза имеется целый ряд программ на всякие случаи и для всяких организаций, пригодных и посильных для любого кружка».

В дальнейшем коллективное творчество получило широкое распространение особенно среди агитпропколлективов. Самые популярные коллективы, как «Колонне Линкс», «Красный рупор» и т. д., играли репертуар, созданный самим коллективом.

Руководство ГРТС приняло следующие конкретные мероприятия для преодоления репертуарного кризиса:

1. Руководство установило контакт с «Союзом пролетарских и революционных писателей». Результаты этого контакта если и не слишком щедры, то во всяком случае приемлемы: в издательство поступили в 1929 году пьесы от 15 писателей.

2. Руководство систематизировало наличный репертуар и выпустило каталог. В каталоге, который издавался правлением союза, печатались аннотации пьес, вводные замечания по поводу каждой и указания к постановке.

Затем при Германском союзе рабочих театров была организована библиотека, помогающая отдельным театральным коллективам в подборе репертуара.

КТО ИГРАЕТ В РАБОЧЕМ ТЕАТРЕ

Кто же играл в рабочем театре? Если в «красных обозрениях» наряду с рабочими участвовали и профессиональные актеры, то в рабочих театрах играли рабочие.

В статьях, посвященных вопросу о рабочем-актере, с необычайной резкостью подчеркивалась классовая сторона проблемы. Вот что говорил, например, писатель Унру (Берлин):

«Почему союз не пользуется трудом профессиональных актеров? Потому, что необходимым условием для всякого желающего быть пролетарским актером является классовая сознательность. Среди актеров буржуазной сцены пролетарий — редкость. Буржуазный актер почти всегда неспособен понять психику пролетария, а следовательно, и показать пролетария со сцены. С другой стороны, рабочий, у которого все это лежит в крови, не обладает выучкой и не может поэтому изобразить то, что чувствует. Ему недостает выразительных средств для того, чтобы заставить себя понять.

...Для того, чтобы подойти к решению проблемы, Рабочему театральному союзу нужно взяться за целеустремленную подготовку художественно работающих актеров-рабочих из своих лучших актеров-дилетантов. Они станут пионерами театрального искусства в Германии, если освободятся от бремени всех остальных обязанностей ради одной единственной работы: быть актерами собственного класса, бойцами международной армии пролетариата, солдатами революции».

Еще одна цитата (из статьи «Рабочий театр» Бэла Баллаша):

«Мы вовсе не думаем пропагандировать дилетантское скверное искусство. Даже в том случае, если оно исходит от пролетариев.

Ведь «искусство есть оружие». Следовательно, плохое искусство — это плохое, негодное оружие, и тот, кто им снабжает борющийся пролетариат,— тот наносит вред пролетариату. А следовательно, скверное искусство — если и не умышленная, то все же контрреволюция.

Однако это еще не значит, что хорошее революционное искусство должно быть искусством профессиональным. Наоборот. Если искусство есть оружие, то мы должны следить за тем, чтобы это искусство носили не одни солдаты-профессионалы, которых сегодня может купить один, завтра — другой, ведь вооружаться искусством пролетариату тоже приходится собственными силами. Он должен научиться пользоваться оружием искусства. И он этому выучится.

...Настоящее искусство требует времени. Если же у человека совсем иная профессия, то он временем как раз не располагает. Но профессиональное искусство таит в себе больше опасностей, чем преимуществ... Понятием искусства еще не определяется его идеологическое содержание. Экономические интересы актера-профессионала не обязательно связывают его с классом. Он может, но не вынужден служить своему классу. В экономическом смысле это для него уже перестало быть органической необходимостью. Его ремесло, превратившись в профессию, приобрело самостоятельность. Чисто профессиональные интересы естественным образом приобретают перевес, и в этом заключается по крайней мере возможность, т. е. опасность отчуждения»

Авторы цитированных статей могли бы ссылаться для оправдания их точки зрения на конкретные факты. Например, спектакль, поставленный Пискатором в 1929 году, во время его режиссерских гастролей в берлинском театре, представляет собой разительную иллюстрацию той опасности, какая может угрожать пролетарскому театру, работающему с буржуазными актерами. Пискатор ставил тогда пацифистскую пьесу «Соперники». В его финале особенно было подчеркнуто положение рядового солдата, играющего роль пушечного мяса. Солдаты, только что возвращенные с фронта из-за резкого истощения снова посылаются обратно, потому что фронт заколебался.

С помощью конвейера Пискатор заставил группу злосчастных солдат маршировать в сторону зрителя. И вот ведущий марширует — наперекор указанию режиссера — с выпяченной грудью, голову вверх. В итоге, вместо приневоленного, получился солдат, шагающий с полным сознанием своего долга. Таким образом пацифистский, антивоенный финал превратился в фашистскую демонстрацию, которой буржуазная публика восторженно аплодировала. Немногого не хватало, чтобы в атмосфере умиления и энтузиазма раздалось «Deutschland, Deutschland über alles!»

Но ошибка авторов заключалась в том, что они из фактов такого рода делали общий вывод, что буржуазный актер

не должен работать в революционном театре. Вместо призыва к классовой бдительности они проповедывали боязливый отказ от той пользы, которую мог принести квалифицированный профессиональный актер. Эта теория и практика привели к тому, что долгое время широкая актерская масса не была втянута в движение революционного театра.

ГДЕ ИГРАЮТ

Нам вручают приглашение на спектакль. Едем в Нейкельн. Метрополитен доставляет нас в рабочий район. Проехав большой Народный парк, останавливаемся перед большим зданием. Парадные залы. Минуем один большой зал, совершенно пустой, еще один. Чтобы путник не заблудился, путь указан лентой-плакатом, исполненным от руки. Зал, в котором состоится спектакль, уже густо набит людьми. Занавес расписан крупными гирляндами роз. На банальном занавесе по диагонали брошено красное полотнище в знак того, что в зале сейчас находятся «красные». И в самом деле, красная полоса вносит в помещение какой-то новый стиль. В зале — рабочие с женами, руководители агитационно-пропагандистских театральных коллективов, Пискатор, радикальная интеллигенция, представители буржуазных газет и революционно настроенные художники, в том числе только что назначенный новый директор «Народного театра», Карл-Гейнц Мартин.

Сцена узкая и высокая,— для спектаклей не подходит. Тут же торговля пивом,— во время спектакля кельнер разносит пиво и сосиски.

Впрочем, надо сказать, что в Берлине такого рода парадные залы и их сценические площадки представляли еще максимум удобств, на какой только могли претендовать рабочие театры. В статье Альфа Раддаца «Техника сцены и рабочий театр» мы находим следующую характеристику трудностей технического порядка:

«Так как нам приходится играть сегодня здесь, завтра — там, сегодня — на большой, завтра — на малой сцене, то наши мизансцены, перспективы, пристройки и надстройки должны быть в высшей степени легки по конструкции, портативны и должны удовлетворять любому размеру сцены. Это требует простоты, к которой мы иначе ни за что не пришли бы. К тому же проводить репетицию на случайной сцене почти невозможно, так что почти всегда сталкиваешься — чуть не перед началом спектакля — с неполадками. Преодолеть все эти трудности и дать им наперекор хороший спектакль — вот задача, которая всякий

раз сызнова встает перед нами. Сравнительно наиболее легкий и тем не менее наверняка действующий метод заключается в применении занавесов, которые при некотором уменьи можно пристроить на любой сцене. С помощью простых, совершенно черных занавесов и прикрепленных на них бумажных надписей, текстов, картин можно достигнуть сильного впечатления. Цветные занавесы, отвечающие общему настроению, конечно, еще более впечатляют. Обычно нам и придется иметь дело с так называемой «Stilluhne» (условной сценой), почти такой именно формы, так что можно будет простейшим способом прикрыть чудовищные, халтурные декорации запыленной ресторанной сцены. Таким образом мы и придем к самому главному — к технике сцены, отвечающей нашему характеру и нашей работе. В иных случаях лучше всего будет очистить все со сцены и проводить свою дальнейшую работу в совершенно пустом помещении.

Художник Генрих Фогелер внес предложение, которое может направить всю нашу театральную технику по новому руслу. Он пользуется известными нам по его прежним работам цветными диапозитивами, распределенными таким образом, что в общую композицию картины включается светлая, незакрашенная поверхность. Перед этой поверхностью и происходит на сцене действие в собственном смысле слова. На заднем плане вешается экран, а по бокам — наподобие кулис — проекционные дорожки, которые, с одной стороны, сообщают проецированной картине новое деление, с другой — могут быть сами включены в действие».

ГЛАВА ДВЕНАДЦАТАЯ

АГИТПРОПКОЛЛЕКТИВЫ

ОТ АГИТКИ К УГЛУБЛЕННОЙ ПРОПАГАНДЕ МЕТОДАМИ ИСКУССТВА

Рабочий театральный союз объединял все вообще рабочие театры: в него входили и социал-демократические, и коммунистические коллективы. Агитпропколлективы представляли собою театр передовых элементов рабочего класса, театр Коммунистической партии и Коммунистического союза молодежи Германии.

1927 год. Гамбург. Конференция Коммунистического союза молодежи Германии. Идет дискуссия по вопросу о том, как при помощи товарищей рабочих завоевать сцену для коммунистической агитации. Организуется первый агитпропколлектив.

Проходит год. Можно уже созвать первую конференцию руководителей агитпропколлективов,— их насчитывается 65. Еще одним годом позже, в 1929 году, уже 60 молодежных театров и 120 агитпропколлективов.

Эти быстрые темпы роста показывают, что движение агитпропколлективов в Германии, как и всякое подлинно пролетарское движение, носило массовый характер. Оно было тесно связано с авангардом пролетариата: 80 процентов коллективов — коммунистические; оно было тесно спаяно с главным штабом пролетарского руководства: коллективы работали под непосредственным руководством агитпропа германской компартии.

Коллективы Рабочего театрального союза пришли от «нейтрального», буржуазного, к политическому театру, стоящему на службе пролетарской революции. Путь агитпропколлективов идет от политической агитки к углубленной пропаганде

методами искусства. Лишь тот, кто уяснил себе специфическую сущность агитпропколлективов, тот может их понять и дать им правильную оценку: это партийные работники, на которых возложена задача держать театральный фронт. И эта их сущность проявляется везде и во всем.

Возьмем хотя бы их приказ о мобилизации, напечатанный в седьмом выпуске «Красного рупора» (Der rote Spachrohr):

ПРИКАЗ О МОБИЛИЗАЦИИ ПО ВСЕМ КОЛЛЕКТИВАМ

(Политические директивы)

Вот о чем идет речь:

Миллионы рабочих еще не верят в серьезность международного положения.

Миллионы рабочих не видят, что империалисты мира готовят войну против Советского союза.

Миллионы рабочих не замечают, как изо дня в день в Германии ведется политическая и экономическая подготовка к войне.

Миллионы жен рабочих стоят еще в стороне от политики и не чувствуют, что им угрожает война.

Отсюда наша задача:

Бодрить массы и выводить из отупения — простыми и настойчивыми выступлениями со сцены и возгласами из зала, в пластичном оформлении, в хорошей словесной подаче, монологом, диалогом или коллективной декламацией, всеми средствами, создающими глубокое драматическое напряжение, язвительной сатирой и меткой карикатурой.

Отныне пароль и боевой клич:

«Твое отечество — Советский союз. Обороняй его и защищай от мировой буржуазии».

Враг — в собственной стране. Фронт фашистов и социал-демократов сомкнулся против пролетариата и Советского союза.

Каждое действие правительства Германа Мюллера есть подготовка войны против Советского союза.

Каждый закон правительства Брауна служит интересам капиталистических трестовиков-милитаристов.

...Существует ли социал-фашизм?

Что такое рабочая аристократия?

Вот два вопроса, на которые наши агитпропколлективы должны дать ясный ответ. Здесь перед нами открывается возможность увязать работу с жизнью производства и с практикой социал-демократических штрейкбрехеров, доносчиков, хозяйских холопов и раскольников, заключивших союз с классовой юстицией, полицией и фабрикантами для разгрома могучего боевого подъема революционного пролетариата под руководством профсоюзной оппозиции и КПГ.

Неужто действительно уже ведется подготовка к войне?

Тут нужно показать, как в машиностроении, в оптической, химической и текстильной промышленности уже на сегодняшний день — безо всяких обиняков — фабрикуются военные материалы и военное снаряжение. Мы должны разбудить рабочих этих предприятий от сна и заставить их осознать ту роль, какую они уже сейчас играют в подготовке войны против Советского союза.



«КРАСНЫЙ РУПОР МАСС»

Берлин. Агитпропбригада

Интернационализм — вот высший закон.

Коминтерн — единственный пролетарский и революционный Интернационал — призывает к первому великому выступлению против непосредственно грозящей войны. Коминтерн призывает к защите Советского союза.

Агитпропколлективы! Слушайте призыв Коминтерна!

На фронт борьбы против войны, за оборону отечества мирового пролетариата!

Защищайте Советский союз!

ПОКАЗАТЕЛИ РАБОТЫ АГИТПРОПКОЛЛЕКТИВОВ

Агитпропколлективы внесли в революционное искусство большевистский стиль работы.

Партийное существо агитпропколлективов сказывалось и в их отношении к материалу. Репертуар подбирался планомерно и партийно-дисциплинированно.

Например, во 2-м выпуске «Красный рупор» писал следующее:

«Что нам требуется немедленно, в самое ближайшее время?

Сцены экономической борьбы, сцены к выборам завкомов, картины бирж труда. Массовые хоры для безработных (пригодные и для ланд-

тага, рейхстага, муниципалитетов и для демонстраций). Затем — первомайские сцены, стихи, коллективная декламация; сцены к конкордату, к программе обороны, к кампании за коммунистическую печать, к новому проекту уголовного закона, материал для выступлений против католической церкви и социал-демократических бонз, к кампании в защиту заводских учеников».

Они учатся, гибко используя обстановку, подходить к зрителю.

Свою публику они находят,— как поется в песне,— «нынче — здесь, завтра — там», сегодня они играют в зале, завтра — на повозке, а послезавтра — у стены какого-нибудь сарая.

Вот директива, какую агитпропколлективы получают от своего руководства: «Пользуйтесь всяким случаем, чтобы говорить с трудящимся». Выступления на летнем пляже, предпраздничными и воскресными вечерами, на рыночных площадях, на деревенских базарах привлекают массу зрителей. Подвижность — активность — изобретательность!

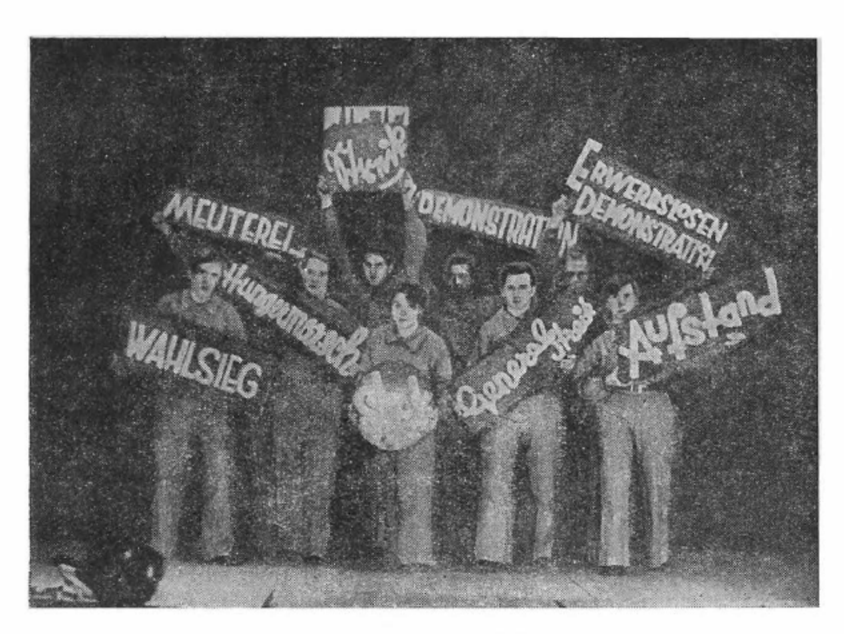
Или как пишет коллектив «Красных ламп» из Гамборна:

«Наилучшие плоды пожали мы в тот раз, когда тайком, как воры, выступили ночью на собрании рабочих и служащих шахты и исчезли с быстротой молнии. Этому хотели воспротивиться и штейгер, подосланный цеховым начальством, и реформисты. Но бурные аплодисменты рабочих заставили их смириться и замолчать. На той же неделе Б. сообщил мне, что мы завербовали симпатии неймюльских горняков и должны выступить там со всей своей программой».

Еще случай. Во время одной перевыборной кампании выступает на социал-демократическом собрании коллектив «Красный рупор». Наконец присутствующие начинают соображать, что перед ними выступает не социал-демократический, а коммунистический коллектив. Но слишком поздно: актеры уже разворачивают коммунистические лозунги, и не успевает вызванная полиция («шупо») прибыть на место, как коллектив испаряется. В результате — определенное воздействие на социал-демократических зрителей. Часть собравшихся под впечатлением спектакля начинает делать критические замечания.

И подобно тому, как солдаты носят при себе вещевой мешок, так и у красных коллективов имеется свой багажный комплект, вмещающий их боевые припасы.

«Мы выработали рациональную форму багажного комплекта для коллективов. Все, необходимое для полуторачасовой постановки, укладывается в чемодан (25 x 52 x 92 см), коробку для шляпы (37 x 37 x 37 см) и чехол (1,5 м длины и 50 см в окружности). К этому присоединяется рупор, который носится отдельно...



«КОЛОННЕ ЛИНКС»

Призыв к революционной классовой борьбе

Недостаточно показать прозодежду во вступительном хоре или песне и затем, в дальнейших сценах, похоронить ее под грудой ветхозаветных костюмов. Это значило бы давать прозодежде чисто внешнее использование, не уясняя себе ее действительной целесообразности. Мы так устроили свою прозодежду, что при небольших добавках (воротничок, портупея, орден и т. д.) из нее получается цельный костюм. Мы создали стандарт костюма, подобно тому, как впоследствии мы создали стандарт для реквизита и декораций. Для прозодежды мы выбрали темно-синий цвет, так как он лучше всего оттеняет светящиеся краски, употребляемые нами для накладок на прозодежду, особенно подчеркивая таким образом характерные черты данных персонажей. Прозодежда кроится по образцу спортивного костюма (но из двух половин — штанов и куртки), без наружных карманов, пуговиц, воротников. Мы избегаем всего, что может мешать или отвлекать. Штаны и рукава суживаются к концам, чтобы нельзя было зацепиться при гимнастических упражнениях».

Агитпропколлективы принципиально адресуются к организованному зрителю. В этом смысле представляет, напри-

мер, интерес статистический отчет одного из лучших коллективов, гамбургских «Клепальщиков»:

Устроители спектаклей	Количество спектаклей
КПГ и КСМ	69
КПГ — СКФ[1] (совместно)	2
СКФ — «Юнош. фронт»	20
Межрабпом	5
МОПР	7
Заводы	7
Собственн. спектакли	4
	114

Наконец, характерно для них, что они, не довольствуясь неопределенным успехом «вообще», добивались определенных практически уловимых результатов от агитации, вовлечения новых членов в коммунистическую партию Германии, Коммунистический союз молодежи, МОПР, новых подписчиков на партийную печать и т. п.

Поэтому коллективы вели учет не только количества слушателей, но и количества завербованных.

ВЫДАЮЩЕЕСЯ МЕСЯЧНОЕ ТУРНЕ

Так начинается отчет о работе «Красных кузнецов» (Галле) за март месяц.

Сводка

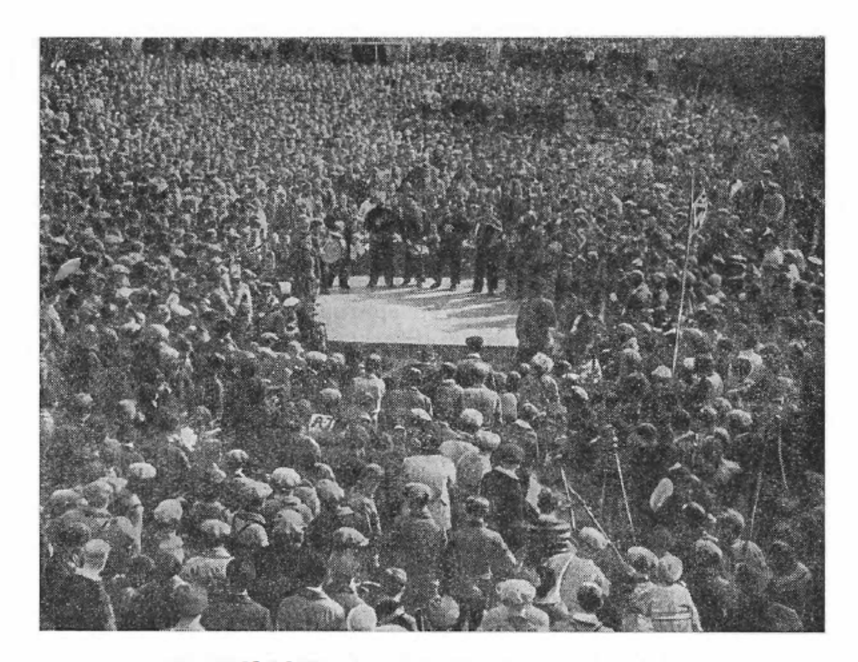
Пятница 1 марта, Зенневиц — посетителей 100; принято 6.
Суббота 2 марта, Доммич — посетителей 200.
Среда 6 марта, Галле — посетителей 300; принято 10.
Вторник 12 марта, Галле — посетителей 300.
Пятница 15 марта, Рейнсдорф — посетителей 200; принято 16.
Воскресенье 17 марта. Роич — посетителей 200; 54 подписчика.

на AIZ[2]

Пятница 22 марта, Альслебен — посетителей 300.
Вторник 26 марта, Галле — посетителей 1000; принято 15.
Среда 20 марта, Галле — посетителей 80.

---

[1] Союз красных фронтовиков.
[2] AIZ—Arbeiter illustrierte Zeitung («Рабочая иллюстрация»).



ВЫСТУПЛЕНИЕ АГИТПРОПКОЛЛЕКТИВА

на спортивном празднике в Берлине. Снимок использован для фильма «Куле Вампе» Брехта, Отвальда и Дудова

Непосредственное руководство агитпропколлективами, главным образом — политической и идеологической стороной их работы, осуществлялось агитпропом КПГ. Органом коллективов являлся журнал «Красный рупор».

Журнал формулировал в передовицах общего характера главные задачи агитпропколлективов на каждом данном этапе, печатал руководящий репертуарный материал, регулярно помещал статистические отчеты отдельных коллективов, снабжая их директивными указаниями, а также корреспонденции рабкоров.

Таким путем «Красный рупор» помогал коллективам держать связь между собой и с центральным руководством.

В «Уголке заграничной жизни» журнал знакомил читателей с жизнью пролетарского самодеятельного театра за границей, в особенности в СССР.

Журнал «Красный рупор» внимательно анализировал работу коллективов, проверяя — не проскальзывают ли у них идеологически фальшивые нотки. Например, один «красный коллектив» во Франкфурте-на-Майне сделал такое режиссерское примечание к своей постановке: «Руки — как у делового еврея; голова поворачивается в такт—вправо, влево». Редакция «Красного рупора» правильно заметила: «Агитпропколлективу и режиссерские указания не следует брать напрокат у наци».

Члены агитпропколлектива смотрели на себя прежде всего как на работников партии. Тот, кто видел спектакли «Красного рупора» в СССР, мог удостовериться, что игра агитпропколлективов полна острой политической активности, но в то же время — глубоко искренна и страстна, в высшей степени ритмична и динамична. Агитпропколлективы Германии несомненно сыграли роль резервов для пролетарского профессионального театра.

Агитпропколлективы следует рассматривать как группы, несущие партийную работу. Но это вовсе не значит, что для них несущественны проблемы искусства,— это значит только, что они выдвигают совершенно иные проблемы по сравнению с художниками-профессионалами буржуазного направления. Вместо «искусства для искусства» агитпропколлективы ставят проблему искусства, находящегося в конкретной связи с повседневной практической классовой борьбой. К любому вопросу художественного творчества они подходят с точки зрения практики классовой борьбы.

ГЛАВА ТРИНАДЦАТАЯ

«ТЕАТР МОЛОДЫХ АКТЕРОВ»
(1928–1930)

В этот же период возникает и развивает свою деятельность новая организация — «Театр молодых актеров».

Основные работники театра были до его основания малоизвестными актерами. Они играли лет восемь по различным театрам Берлина. За эти годы они не приобрели имени, не добились какого-либо выдающегося положения и крупных ролей. Обычно они исполняли мелкие роли в премьерах или же первые роли в спектаклях, которые без особой отделки преподносились театральными предпринимателями публике «второго ранга» — зрителю «народных театров». У этих актеров вызывало большое недовольство существующее в германском театре разделение на привилегированную верхушку, светил, и на актеров-пролетариев, не только получающих худшие роли, но и вообще бесправных и скверно оплачиваемых.

Эти актеры принимали участие во всех революционных и «революционных» начинаниях того времени. Они выступали в «труппе» Фиртеля — буржуазного театра («кокетничающего» коллективистическими тенденциями), в «Германском театре» Дитерля, прикрывающем под левыми фразами фашистскую сущность, принимали активное участие в «красных обозрениях» Пискатора и, наконец, вошли в ансамбль театра Пискатора.

Эта группа актеров, недовольных своим материальным положением, объединившись после провала театра Пискатора, поставила для пробы пьесу неизвестного еще автора Петера Лампеля — «Бунт в воспитательном доме». Спектакль, поставленный в утренние часы, прошел удачно, и в тот же вечер директор Барновский ангажировал всю труппу на ряд спектаклей в «Театре имени Лессинга», которому не хватало боеви-

ка. В результате такого успеха прежние неизвестные актеры оформились в пользующийся известностью коллектив, с определенным удельным весом в театральной жизни германской столицы.

Труппа, появление которой на горизонте было восторженно встречено некоторыми критиками из лагеря радикальной буржуазии, нашла дружественный прием со стороны коммунистической печати, приобрела симпатии рабочего зрителя и революционных организаций, как, например, Межрабпома, по рекомендации которого «Молодые актеры» в конце концов были приглашены на гастроли в СССР.

«Театр молодых актеров» начал свою деятельность декларацией такого содержания:

ЭСКИЗ ПРОГРАММЫ

Газетная заметка — материал для драмы! Кардиналы от искусства морщат нос. Они не знают — или не хотят знать,— что для нас сейчас есть вещи поважнее, чем конфликт королевы Елизаветы с королевой Марией Стюарт, смерть Валленштейна, тоска Ифигении по Греции, чем толкование той или иной роли тем или иным светилом. Они не знают,— или им неугодно знать,— что по данным официальной статистики за 1926 год в свободной Саксонской республике из общего количества 510 249 школьников в возрасте ниже 14 лет, 93 936 ребят, т. е. почти 20%, уже вынуждены зарабатывать; что на некоторых картонажных фабриках рабочее время для детей школьного возраста «достигает, как выяснилось, 11 часов»; что в административном округе Аннаберг «на предприятиях встречались дети, начиная с восьми (!) лет». Им неизвестно, что, по достоверным сведениям, во мраке германских абортариев умирает 20 000 матерей из-за сумасшедшего § 218; что 45-й съезд германских врачей, состоявшийся в 1925 году в Эйзенахе, сам оценил цифру ежегодно запрещаемых в Германии абортов в 800 000 (!). До чего же должна быть велика нужда! Они не знают того, что, согласно отчету берлинского опекунского управления, в 1922 году не хватало коек для 34% туберкулезных больных с открытым процессом, т. е. из троих один харкающий туберкулезный больной должен был спать на одной койке со здоровым. Просьба — не отворачиваться брезгливо в сторону и не спасаться бегством к «Ифигении» или к возвышенному благородству готических соборов. Среднее население дома составляло в Лондоне 8 человек, в Париже — 38, в Берлине — 76 человек. Что же нам до «Вильгельма Телля»? Что для нас Паррицида и Геслер?

Скажу без обиняков: музей! А для нашего времени — западня. К чему это все народной массе? По материалам выставки «Молодая Германия», устроенной в 1927 году,— в частности, при поддержке государства,— из каждых пяти человек рабочей молодежи у одного не было своего ложа. С кем он спал? «Нравственность» и «солидарность»? Довольно пискливых рассуждений и крокодиловых слез! Дайте молодежи работы, хлеба, воздуха и отдельную постель! Но оставьте ее в по-

кое с Ифигенией и Вильгельмом Теллем, которые в наше время для рабочей молодежи не что иное, как угар, дурман и пустословие. Мы согласны с Арно Гольцем, когда он говорит:

«Как верны, матушка родная,
Твои слова, что так меня пугали:
«К чему нам Шекспир, Кант и Лютер?
В нужде все «Фауста» величье —
Ничто перед кусочком масла».

Довольно болтовни о вечных произведениях искусства! При наших темпах через пятьсот лет ни один человек и не вспомнит про Шиллера и Гете; в лучшем случае они будут храниться в сейфах несгораемых музеев, выстроенных из бетона. Но — жить в действенном потоке народных идей! Разве в наши дни еще живут «Песнь о Вальтари», клопштоковский «Мессия» или колоссальный «Гильгамен»? Настоящее— вот действительно осязательный момент вечности. Если художник не замечает конфликтов, происходящих сегодня, происходящих на улице, если они его не захватывают и не увлекают,— значит, у него не кровь в жилах, а вода. Мир ему будет рисоваться сквозь стекла писательского кабинета или безмолвно-запыленные церковные окошки, но он не пробьется к дикой, черствой и неприкрашенной жизни, часть которой составляет в наши дни искусство.

Художник сегодняшнего дня, который выносит на подмостки нужду, борьбу, веру и гибель человека улицы, задворков, заводов и шахт, не может отделываться потусторонними обетами. Его мысль, его слово неизбежно превратятся в оружие наступления. Он не станет спасаться в прошлые века и говорить о Карле Великом или апостоле Павле,— он представит нам трагедию безработного, отчаянный поступок больной, изнуренной матери, забеременевшей седьмым ребенком, угнетение пробуждающихся колониальных народов мировыми державами, новую гонку вооружений для борьбы за нефть. Или обезьянью комедию про аферистов, гротескную историю с подкупом людей для шпионажа на заводе, историю о кинопредприятии, организованном высокопоставленным чиновником морского министерства. Золото валяется на улице!

Ф. Вольф.

Как можно видеть из этой декларации, театр боролся в двух направлениях.

Во-первых, он выступал за театр современности — против театра классиков.

В истории германского театра постановки классиков играли большую и во многих случаях революционную роль. Но в период 1925—1928 гг. постановки классиков играли, главным образом, реакционную роль, служа национализму или религии. Поэтому, когда «Театр молодых актеров» призывал к борьбе против классиков, в этом лозунге выражались тенденции общественных слоев, выступавших против национализма и против религиозного дурмана. Однако борьба против реакционных постановок классических произведений велась груп-

пой «Молодых актеров» и Фридрихом Вольфом не с позиций марксизма, а с позиций Богданова — отрицающих культурное наследство. Особенно бросается в глаза наивное утверждение Вольфа, что «через пятьсот лет ни один человек не вспомнит про Шиллера и Гете».

Во-вторых, «Театр молодых актеров» выступал против такой психологической пьесы, автор которой пассивно созерцал мир, перевоплощаясь в глубокие вибрации «одухотворенной», тонко организованной личности. В этом смысле театр шел рука об руку с Пискатором.

В качестве своей положительной программы они развивали концепцию театра, который занимается проблемами современности и ставит пьесы современных авторов,— но только таких, которые своей критикой активно вмешиваются в общественные отношения, содействуя их изменению.

В своей декларации театр указывает те общественные пороки, против которых он хотел бы бороться: система воспитания, закон, воспрещающий и карающий за аборты, детский труд и т. д. И действительно, репертуар, с которым театр выступал, строился в направлении, намеченном в его программной декларации.

Первая пьеса, поставленная театром — «Бунт в воспитательном доме» — была направлена против системы воспитания несовершеннолетних преступников, которая не только не возвращает их обществу, но еще глубже развращает и в то же время постыдным образом эксплоатирует их труд.

Третья пьеса их репертуара — «Иосиф» — была направлена против кровавой буржуазной юстиции. Русский военнопленный, обвиненный в убийстве, невинно присуждается к казни, потому что суд не обращает никакого внимания на показания бедного пленного и свидетелей — батраков.

Четвертая пьеса — «Цианкали» Фридриха Вольфа — клеймит § 218, карающий за аборт.

Репертуарная линия театра последовательно продолжается в том же направлении. По плану намечена была постановка на тему о безработице, но не вышла, так как пьесу перехватил другой театр. И наконец, намечена была к постановке пьеса антирелигиозного содержания.

Картина была бы неполной, если бы мы не отметили одного момента, лежащего, собственно, вне художественной действительности, но весьма характерного. Это — тенденция к коллективному производству, коллективной работе. У театра нет

директора,— им управляет выборный совет. Вместо твердых ставок для «светил», актеры получают определенную долю общей выручки. Моральное значение подобной организации чрезвычайно важно, особенно в Германии, где могущество предпринимателя безгранично, где квалифицированные специалисты пользуются исключительными привилегиями.

Все это, вместе взятое: протест против реакционного использования классиков, призыв к активному выступлению против недостатков существующего общественного строя и, наконец, стремление организоваться на коллективных началах — отчетливо характеризует этот театр как выразителя идеологической платформы антикапиталистических слоев.

Подобные же темы мы встречаем у агитпропколлективов: борьба с безработицей, с § 218, с фашизмом, с буржуазной юстицией. Но... в репертуаре «Театра молодых актеров» совершенно отсутствуют темы и лозунги, которые слышались в театре Пискатора: голос русской революции, борьба на баррикадах, пролетарская революция,— не говоря уже о темах и лозунгах, которые изо дня в день пропагандировались агитпропколлективами. (Единственное исключение составляла вторая постановка «Молодых актеров» — «Удушливый газ над Берлином».) В эпоху обостренной классовой борьбы это означает, что театр выражает идеологию не пролетариата, а некоторой прослойки мелкой буржуазии, в данный исторический период сочувствующей пролетариату и выступающей под его руководством.

Подобное предположение подтверждается более близким анализом творческой системы, выработанной «Театром молодых актеров».

Например, когда берется такое явление, как система воспитания в капиталистическом строе, притом на таком заостренном материале, как «воспитание» в исправительном заведении, то в постановке «Театра молодых актеров» выносится суровый приговор дурному обращению с воспитанниками, двуличию и лицемерию властей, карьеризму и честолюбию чиновничества; яркое освещение получает здесь и физиологический момент — «половой голод», переживаемый обитателями таких заведений. Но самое главное — эксплоатация воспитанников — в пьесе едва затрагивается.

То же и в «Цианкали». Здесь больше оттеняется лицемерный характер закона: беднякам аборты воспрещаются, богачам — разрешаются. Бесчеловечность закона разумеется как

нечто абсолютное, как преступление против абсолютной гуманности: от последствий воспрещаемого законом операционного вмешательства ежегодно умирает столько-то тысяч женщин. Но при этом не показывается закономерность самого закона, вытекающая из того, что существование промышленной резервной армии является одной из предпосылок существования капитализма, а § 218 — одно из средств сохранения этой резервной армии.

Затем — революционное движение. В обеих пьесах очень много говорят о необходимости пролетарской революции, о руководящей роли коммунистической партии в революционной борьбе. Но на сцене изображение революционной борьбы приобретает черты путча — не только в «Бунте», но и в «Цианкали», где забастовщик грабит лавку со съестными припасами, т. е. образ рабочего наделяется анархическими тенденциями.

Очень существенным в постановках «Театра молодых актеров» являлось устранение всякого эстетства в оформлении, в манере игры. Это уничтожение эстетства следует отметить как положительную черту по сравнению с театром Пискатора, допускавшим излишний эстетизм. Основной тенденцией спектакля является здесь подчинение формальных моментов идейному смыслу целого. Здесь главное — идея, организующая зрителя, известное подчеркивание интеллектуального. Поэтому во многих местах актеры ограничивались словесной передачей, а поворотные и узловые пункты театрально усиливались, приобретая при этом большую заостренность не только благодаря соотношению их с моментами, сценически затушеванными, но и в абсолютном смысле: усиливается дикция, жест, подчеркнуто ведется мизансцена. Пример — последняя картина «Бунта»: воспитанники готовятся к борьбе, стоят вооруженные, в воинственных позах. Но вооружены они тарелками, отчего безысходность борьбы приобретает рельефное сценическое выражение. Или — крики газетчиков, уличные шумы проносятся в ужасающем темпе, образуя диссонанс с судьбою несчастных людей.

Твердость, уверенность диспозиции говорит о воле к действию, о стремлении бить без промаха, о тренировке профессионального бойца; но вместе с тем мы встречаем в постановках «Театра молодых актеров» явно выраженную тенденцию к художественному ограничению и — скажем напрямик — художественную ограниченность. Если у Пискатора декорация,

свет, жест, движение массы очень часто играли чрезмерную роль, то здесь мы встречаем полное отрицание художественной ценности этих элементов, у «Театра молодых актеров» мы видим измельчание, излишнее увлечение деталями. Мы встречаем здесь культуру бытового, а не патетического жанра.

В этом убожестве откликаются эхом убожество социальной идеи, ограниченность лозунгов театра, отсутствие настоящей революционной мысли. Театр решительно выступает с социальной критикой буржуазии, но еще не решается ввязываться в бой, в котором лицом к лицу сталкиваются два класса. В этом отражается его мелкобуржуазная сущность.

По нашему мнению, «Театр молодых актеров» надо рассматривать как идеологический рупор мелкобуржуазных кругов — мелких ремесленников и низшего чиновничества, жизнь которых невыносимо отягощается параграфом против аборта и многими другими видами законодательных ограничений. Эти слои уяснили себе, что улучшить свое положение возможно для них только путем активного коллективного действия; они поняли, что гнетущие их общественные недостатки не могут быть устранены, пока не будет изменен существующий строй. Но, с другой стороны, традиция еще отталкивает их от прямых революционных выступлений, они еще не ясно фиксируют перспективу. Это те слои, которые время от времени сопутствуют пролетариату,— как, например, во время кампании против возмещения убытков князьям или кампании против закона об аборте. Это те общественные слои, которые в процессе революции подчинились бы руководству пролетариата. Работникам «Театра молодых актеров» потребовались долгие годы тяжелых разочарований, пока они уяснили себе, что изменение их положения немыслимо без изменения общественных условий, но театр все же не осознал необходимости прямых революционных выступлений.

Тем не менее «Театр молодых актеров» выполнял функцию революционного бродила. Когда на его спектаклях актеры прямо говорили со сцены о необходимости пролетарской революции, из зрительного зала были слышны восторженные возгласы, требования, протесты против роспуска «красных фронтовиков», аплодисменты, на несколько минут прерывавшие ход действия.

Сами же актеры субъективно были искренно воодушевлены желанием служить пролетарской революции. Они искали кон-

такта с коммунистической партией и революционными организациями пролетариата; они подписали воззвание художественной интеллигенции, выпущенное в связи с выборами в рейхстаг и содержавшее призыв к массам голосовать за коммунистическую партию. И это субъективное стремление наложило уже ясно заметный объективный отпечаток на их работу. Театр находился на перепутьи между буржуазией и пролетариатом.

ЧАСТЬ ПЯТАЯ

ГЕРМАНСКИЙ ТЕАТР В ПЕРИОД КРИЗИСА

ГЛАВА ЧЕТЫРНАДЦАТАЯ

РАСПАД БУРЖУАЗНОГО ТЕАТРА В ГЕРМАНИИ

КРИЗИС В ГЕРМАНИИ

К концу 1929 года в Германии разразился кризис. Результатом его были громадное сокращение производства и чудовищный рост безработицы; полубезработица превратилась в массовое явление. Кризис должен был произвести наиболее опустошительное действие именно в Германии, так как германский капитализм, потерпевший поражение в мировой войне, по плану Дауэса оказался кругом в долгу перед капиталистами других империалистических держав, и стабилизация стоила ему величайшего напряжения сил.

В период кризиса обострился процесс отхода рабочих, обманутых социал-демократическими вождями, от социал-демократической партии, буржуазии пришлось вступить на путь открытой фашистской диктатуры, несмотря на то, что лидеры социал-демократической партии всеми силами старались доказать буржуазии, насколько они всегда и при всяких условиях готовы разыгрывать роль «целителей капитализма». Правительственный переворот Брюнинга в июне 1932 года ясно демонстрировал решимость буржуазии установить фашистскую диктатуру без социал-фашистов.

В этот период движение революционного искусства захватило новые отрасли искусства. Сильно развилась революционная литература. Наряду с «ветеранами» германской революционной литературы (Бехер, Курт Клебер, Берта Ласк, Вейскопф) выступают все новые писатели младшего поколения: Клаус Нейкранц, Карл Грюнберг, Отто Биха, Эрнст Отвальт.

Революционное искусство в Германии зарождалось в такой трудной в организационном отношении области, как кино.

Объединенными усилиями Бертольда Брехта, Эрнста Отвальта и молодого режиссера Дудова создан был фильм «Куле Вампе».

Рабочий театр дал блестящие образцы того, на что он способен, в 1930 году, во время выборов в рейхстаг. Театр проявил себя здесь серьезным помощником рабочего класса в его революционной борьбе (хотя в свое время Меринг не верил в такую возможность).

Оживился в этот период и революционный профессиональный театр: там работал Пискатор, возник «Молодой народный театр», организовалась «Труппа 1931 года». При этом и профессиональный и самодеятельный рабочий театр росли в художественном отношении. Они не только отвлекали революционные элементы рабочего класса от посещения буржуазных театров, но благодаря своей большой идейной насыщенности, свежести и новизне игры завоевывали дружбу и уважение наиболее передовых элементов буржуазной интеллигенции.

Революционный театр превращается в эти годы в реально ощутимую опасность для буржуазии. Обычные «демократические» репрессии против революционного театра: цензурные придирки, своевременный нажим налогового пресса,— как это было когда-то с театром Пискатора,— травля в печати — все это оказывается слишком недостаточным. Тогда издается закон о «халтуре», применяемый на практике суровейшим образом. После такой подготовки буржуазия обрушивается на революционное искусство полицейским запретом, насильственно ограничивая работу самодеятельного революционного театра. Усиленное применение реакционного террора началось в конце 1931 года, так что вся история революционного театра в Германии данного периода может быть поделена на две фазы: до применения полицейского террора и после него.

ВСЕОБЩИЙ КРИЗИС КАПИТАЛИЗМА И ЭКОНОМИЧЕСКИЙ КРИЗИС ГЕРМАНСКОГО ТЕАТРА

Германская буржуазия напрягала все силы, чтобы уничтожить первые художественно значительные и многообещающие ростки революционного рабочего театра — профессионального и самодеятельного. Однако сама она не в состоянии была задержать ни финансовый, ни идейный упадок буржуазного

театра. Экономический кризис, охвативший Германию, привел к финансовой катастрофе германское театральное хозяйство. Многие театральные предприниматели вынуждены были закрывать свои театры. Даже «король» германского театра Макс Рейнгардт передал в сентябре 1932 года свой «Немецкий театр», в течение двадцати пяти лет собиравший в своих стенах верхушку буржуазной интеллигенции, в чужие руки.

Это «умирание театра», как его называли германские газеты, приняло особенно большие размеры в секторе государственных и городских театров.

Наряду с сокращением театральной сети в Германии шел процесс концентрации театров в одних руках. Процесс монополизации театрального дела в Германии вступил в новую фазу. Братья Роттерс, которые и раньше уже стремились ввести в Германии театральную монополию, приобрели, помимо целого ряда провинциальных театров, девять театров в Берлине, причем они купили эти театры с аукциона, используя бедственное положение обанкротившихся мелких антрепренеров.

Наконец, наблюдался още один процесс: возникновение театральных коллективов.

Актеры — без работы, театральные здания — пусты. Так как в условиях экономического кризиса директора театров (антрепренеры) не желали брать на себя финансовый риск, связанный с театральной антрепризой; так как в этих условиях перспектива извлечения прибавочной стоимости была весьма сомнительной,— директора театров великодушно предоставляли «коллективу» безработных актеров з а в ы с о к у ю арендную плату пустующие театральные здания и проблематическую выручку, которая делилась между актерами (участниками коллектива).

На этом примере чрезвычайно четко выявился хищнический характер капиталистического предпринимательства. Последствия экономического кризиса, порожденного экономической системой капитализма, капиталист перекладывает на плечи трудящихся, превращая их в безработных. В периоды подобных кризисов директор не желает выступать как капиталист, в роли театрального предпринимателя, но тем не менее прилагает все усилия, чтобы выжать другим способом из безработных актеров прибавочную стоимость, сдавая им театр в аренду. Эти коллективы безработных актеров состояли, главным образом, из неизвестных актеров, которые группиро-

вались вокруг актеров с именем, вокруг «корифеев». Финансовое положение этих коллективов было очень неустойчивым.

Если пьеса пользовалась успехом, черновая работа, репетиции, выступления оплачивались. В случае неудачи вся работа шла впустую.

«Корифей» действовал заодно с арендатором театрального помещения. Арендатор театрального помещения действовал заодно с «корифеем». Из выручки первую долю получал арендатор, потом «корифей», а что оставалось — шло остальным, менее известным актерам «коллектива». Конечно, последние крохи перепадали статистам, которые в большинстве так и уходили с пустыми руками. Процесс умирания германского буржуазного театра, особенно так называемых художественных театров, городских и государственных, живущих субсидиями, привел к тому, что в Германии в этот период осталось чрезвычайно мало театров, не превратившихся в коммерческие.

Факт вырождения германского буржуазного театра, циническое замечание господина Гримма, прусского министра культуры и образования: «В Германии слишком много театров» — разрушали иллюзию о дружелюбном отношении к искусству со стороны буржуазно-либерального государства. Это особенно ударяло по настроениям художественной интеллигенции, так как буржуазная Германия всегда хвалилась тем, что она «страна мыслителей и поэтов».

Это настроение находило себе выход в многочисленных недовольных откликах. Например, 1 февраля 1931 г. в официальном органе реформистского Союза работников германской сцены появилась статья, озаглавленная «К вопросу о борьбе театра за существование», где отчетливейшим образом отражается настроение отчаяния, охватившее германское актерство. Автор статьи, которая была помещена без всяких примечаний от редакции,— следовательно, редакция с ней солидаризировалась,— пишет между прочим следующее:

«В наши дни актер-профессионал уже не существует как художник. Работникам театра, начиная от директора до самого маленького рабочего сцены, прежде всего приходится думать о заработке. Театр — такое же коммерческое предприятие, как и всякое другое».

Это заявление автора симптоматично для осознания иллюзорности «святого» искусства широкими слоями художников.

Конфликты разрешаются в этот период в организованной борьбе в рядах профессионального движения, внутри союза,

причем обнажается политическое значение этой борьбы. Актерство диференцируется по партийному признаку. Часть примыкает к революционной профоппозиции, значительная часть актерской мелюзги идет на удочку фашистской демагогии (ведь фашисты «борются» против еврейского капитала, а большинство театральных директоров — братья Роттерс, Барновский, Рейнгардт, Роберт и др.— евреи).

Из случайных коллективов безработных актеров складываются коллективы, объединяемые идейным родством. Так сложилась революционная «Группа 1931 года», так создались «коллективы национального фронта», проводившие в сельскохозяйственных районах фашистскую агитпропработу.

РОСТ ОППОЗИЦИИ ВНУТРИ БУРЖУАЗНОГО ТЕАТРА

При том идейном уровне, на каком насильственно удерживается большинство населения в капиталистическом строе, наименее рискованным оказывается производство иллюзий в формах дешевенького «искусства». В результате кризиса побеждает театр развлекательного типа, репертуар которого складывается из грубейших «боевиков» на манер американских криминальных пьес.

Германский театр скатывается до небывалого убожества. Постановки буржуазных театров и коллективов, группирующихся вокруг какого-нибудь светила (он же предприниматель), лишены какого-либо единства, какого-либо художественного руководства, напоминая самый посредственный провинциальный спектакль.

Весьма характерно, что в этот период идеологи, теснейшим образом связавшие свою судьбу с буржуазией и желающие быть ей полезной, производят только ложные иллюзии — и значит низкого пошиба искусство. Это происходит вследствие того, что раскрытие правды о буржуазной действительности, хотя бы робкое, хотя бы охватывающее только некоторые из ее сторон, неизбежно направляется против нее. Поэтому идейный упадок германского театра, распад буржуазного искусства не обусловливается, но лишь ускоряется обнищанием населения в результате кризиса.

В этот период буржуазный художник, поскольку он остается художником, объективно выступает против буржуазии. Пример — Гергардт Гауптман. Он стоял на позициях контрреволюционной буржуазии, а теперь поддерживает открыто фа-

шизм. Но в его драме «Перед закатом солнца», написанной во время кризиса, была и кое-какая правда о германской действительности. Изображая разрушительный эгоизм, порождаемый инстинктом собственника, и полную невозможность для буржуазии вырваться из-под влияния этих сил, пьеса Гауптмана объективно помогала мобилизации сил против буржуазии как носителя этих условий.

Кризис усилил далее — и без того уже резкую — диференциацию среди художественной интеллигенции.

Все чаще стали появляться произведения, авторы которых стремились писать правду о современной действительности. Ширилось течение «актуального искусства». В свою очередь и публика интересовалась злободневным искусством и вообще произведениями в оппозиционном духе. Достаточно отметить, что в Берлине наибольшим успехом в театральные сезоны 1929—1932 гг. пользовались оппозиционно-романтизирующая «Трехгрошевая опера» Берта Брехта с музыкой Вейля (в Москве поставленная Таировым под названием «Опера нищих»), «Дело Дрейфуса» Иозе Рефиша (на тему о коррупции французской буржуазно-демократической республики и социальной демагогии антисемитских кругов) и «Капитан фон Кепеник» Карла Цукмайера [1].

Эти писатели противились фашистским тенденциям буржуазии. Они всецело находились во власти буржуазно-демократических иллюзий, но, пытаясь писать правду о современности, они тем самым объективно выступали против буржуазии. Среди них особое место занимал уже тогда Бертольд Брехт.

В «Трехгрошевой опере» критикуется лишь вторичный момент американского буржуазного строя, момент сращивания полиции с преступным миром. К тому же в качестве положительной фигуры выводится романтически возвышенный анархист-разбойник, так что эта опера только соприкасается с путями пролетариата своей остроумной и острой критикой капитализма.

---

[1] Комедия из времен Вильгельма II. В основу ее положен знаменитый случай с портным, который переоделся в прусского капитана и водил за нос гарнизон небольшого провинциального города, несмотря на явное свое невежество в военных делах. Таким образом пьеса высмеивает очарование мундира,— что было довольно своевременно в период активной националистической, монархической, милитаристской пропаганды буржуазных кругов.

В «Happy end» Брехт уже значительно приближается к позициям пролетариата. Здесь прежде всего удачно показана связь между церковью, религией и крупным капиталом. Брехт показывает в своей комедии, как одна девушка из Армии спасения «умиротворяет души» банды преступников тем, что приводит их в лоно церкви. Пьеса выдержана в стиле американской мелодрамы, с непременным благополучным концом. В эпилоге вскрывается связь между религией и буржуазией, и тут обнаруживается, что Брехт для того лишь использовал стиль мелодрамы, чтобы пародировать и разоблачить этот самый стиль — и заодно наклонность буржуазии к фальсификаторским иллюзиям. Несмотря на то, что Брехт романтизировал действительность, выставляя уголовных преступников борцами против буржуазного общества, пьеса была все же в известной мере актуальной, появившись вскоре после конкордата, заключенного прусским правительством социал-фашиста Брауна с римским папой. Этим произведением Брехт включился в борьбу пролетариата против реакции. Он обнаруживал огромный интерес к движению революционного театра, интересовался театром Пискатора, художественной агитацией и пропагандой рабочих театров, старался помочь им словом и делом. Последовавшая за «Happy end» дидактическая пьеса «Высшая мера» свидетельствовала о переходе его на революционные позиции.

Кризис сильно отразился и на «Народном театре». С одной стороны — обнищание рабочих и служащих, с другой — рост революционного театра, пользовавшегося любовью среди рабочих,— все это вызвало громадный отлив от «Народного театра», подорвав его финансовую базу.

«Народный театр» попытался «итти в ногу». Директором «Народного театра» был приглашен широко известный режиссер Карл-Гейнц Мартин. Репертуар был пополнен более радикальными пьесами о современности. Но все это было простым демагогическим маневром: радикальный директор Мартин радикально «воевал» с революционными зрительскими организациями, закрыв филиалы «Народного театра», организованные при Пискаторе. «Народный театр» действительно «шел в ногу»,— но, по своему старому обыкновению, с буржуазией.

Радикальные веяния в репертуаре продолжались недолго. Когда в 1932 году Мартин ушел из руководства «Народного театра» и принял на себя «Немецкий театр» Рейнгардта, ди-

ректором стал на его место Нефт, тертый калач, человек без всякой художественной квалификации, но последовательно проводивший все пожелания социал-демократических заправил. «Народный театр», как и все буржуазные театры, взял курс на легкое, развлекательное искусство.

Как же отразился кризис на германском буржуазном театре?

Во-первых, художественное и идейное содержание театрального искусства, крепко связавшего свою судьбу с германским капитализмом; чрезвычайно обеднело. Этот процесс стимулировался (но не порождался) усиленным превращением театра в коммерческое предприятие.

Во-вторых, произошел распад прочных художественно-организационных форм: квалифицированный, сплоченный театральный ансамбль рассыпался на отдельных актеров или на актерские коллективы, возникающие от случая к случаю.

В-третьих, возникло полноценное «критическое» буржуазное направление в искусстве, объективно противодействующее интересам буржуазии.

В-четвертых, буржуазия в период кризиса старалась сорвать развитие революционного искусства, дающего уже много ценного и высокохудожественного. Настоящее искусство было враждебно буржуазии,— а то искусство, какое готово было служить интересам буржуазии, в действительности было уже не искусством, а его извращением.

ГЛАВА ПЯТНАДЦАТАЯ

ПОДЪЕМ РЕВОЛЮЦИОННОГО ТЕАТРА

РАБОЧИЙ ТЕАТР ЗАВОЕВЫВАЕТ АВТОРИТЕТ

Практика подтвердила правильность политической линии, взятой новым руководством Рабочего театрального союза. Рабочий театр организовал вокруг себя рабочего зрителя и играл огромную роль в революционном движении. Вот как характеризовал посещаемость рабочего театра Курт Клебер, известный пролетарский писатель, автор книг «Баррикады Рура» и «Пассажиры третьего класса»:

«В «Форвертс» ежедневно помещается не менее 4—6 объявлений о спектаклях, в которых перед рабочими выступают рабочие театральные кружки или агитационно-пропагандистские группы. В «Роте фане» — 8—12, примерно столько же в «Вельт ам абенд».

К этому надо прибавить вечера спортивных организаций, «друзей природы», «Общества имени Фихте» и других рабочих организаций,— все такие вечера, в которых не меньше половины заполняется коллективной декламацией, рабочими театральными кружками или выступлениями «красных обозрений»,— со сцены преподносятся политико-революционные скетчи — сцены-воззвания».

Клебер высчитал, что за сто дней в Берлине имелось полтора миллиона рабочих зрителей, т. е. около четверти того количества, какое посещало «народные театры» всей Германии.

«К этому надо еще присчитать вечера берлинских партийных организаций, на которые постоянно привлекалось несколько кружков из рабочих театральных ферейнов, декламационных хоров и групп «красных обозрений»,— вечера партийных организаций, на которых публика заполняла колоссальный Дворец спорта или цирк Буша.

В одном Берлине на политических собраниях, на революционных постановках рабочих театральных и любительских трупп бывало едва ли не столько же рабочих, сколько посетителей было у «Народного театра» по всей стране, т. е. пять миллионов человек!»

В результате правильной тактики Рабочего театрального союза он добился отлива рабочего зрителя от профессионального буржуазного театра. В самодеятельном театре рабочий чувствовал свой театр, изображающий его собственные нужды, его собственную жизнь, и предпочитал его профессиональному, несмотря на то, что самодеятельный театр не мог, разумеется, соперничать с профессиональным в художественном отношении. Вот что писал Клебер о живом контакте, который устанавливался на этих спектаклях между рабочим театром и рабочим зрителем:

«Рабочие театральные ферейны занесли политическую пьесу в самый крохотный театрик предместья. Благодаря рабочим театральным ферейнам были вовлечены даже наиболее отсталые рабочие, среди них начата была политическая и просветительная работа. Скажем точнее, рабочие театральные ферейны стали тем, чем они должны были стать,— авангардом рабочего класса, храброй ударной колонной массового просвещения».

РАЗВИТИЕ АГИТПРОПКОЛЛЕКТИВОВ В ПЕРИОД ОТ КОНФЕРЕНЦИИ В ХЕМНИЦЕ ДО КОНФЕРЕНЦИИ В ДЮССЕЛЬДОРФЕ

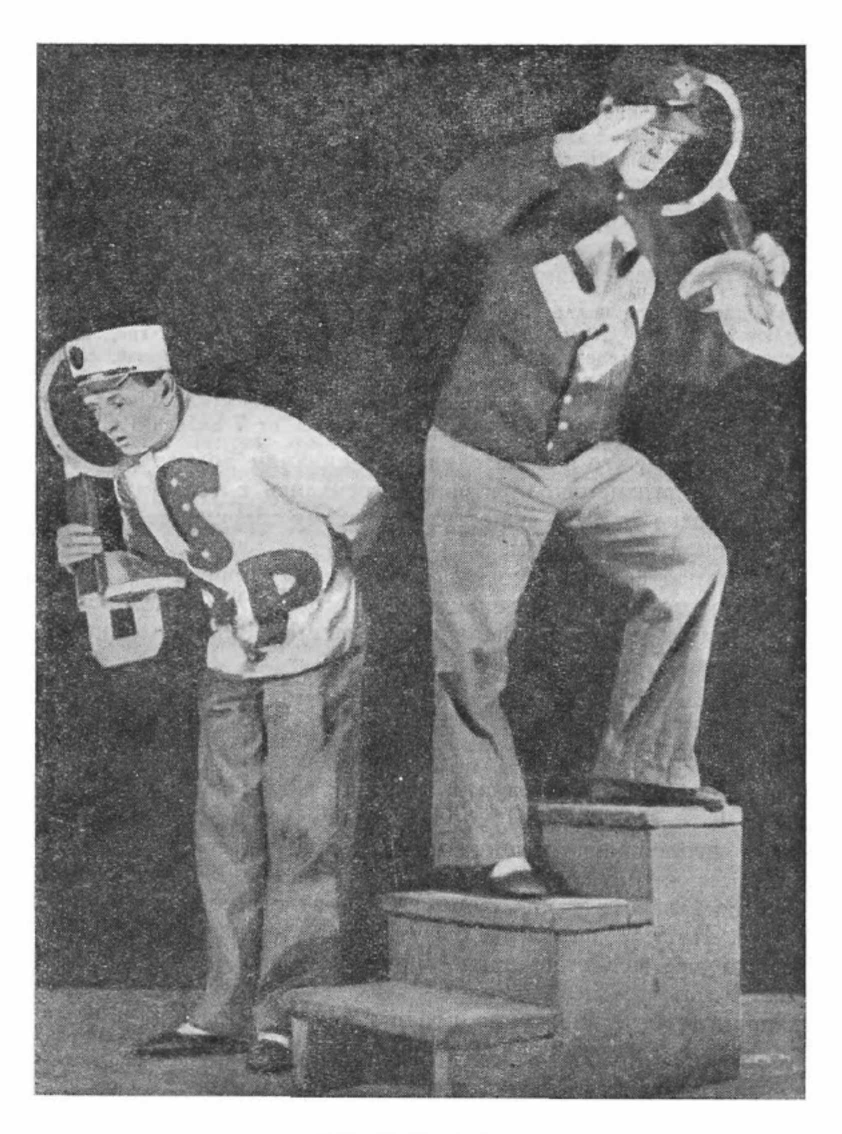
Германский комсомол уделял много внимания агитпропколлективам, проверял тщательно их творческий опыт и давал им руководящие указания.

Общегерманская конференция комсомола, состоявшаяся в 1928 году в Хемнице, констатировала, что наряду с агитационной должна проводиться и пропагандистская работа, т. е. необходимо бороться не только за требования сегодняшнего дня, но и за «исторически оправданные требования пролетариата».

И уже в следующем году была формулирована новая задача:

«Остерегайтесь, товарищи, прилагать к пропагандистской работе мерила агитационной работы. Это приводит на неверный путь».

Этап пропагандистской работы выдвигает прежде всего задачу получения репертуара более высокого уровня. Поэтому агитпропколлективы установили самый близкий контакт с пролетарскими писателями. Агитпропколлективам удалось привлечь к себе группу пролетарских писателей — так, например, с ними активно сотрудничали Берта Ласк, затем Карл Грюнберг, автор «Пылающего Рура»; молодой Ганс Лорбеер, Сланг, рабкор Ганс Мархвица и др.



«КОЛОННЕ ЛИНКС»
«Социал-демократия и фашизм».

Исходя из своей практической установки, агитпропколлективы обратились к писателям с таким советом:

«Одно замечание для писателей. Когда вы пишете для нас, думайте о постановочных возможностях коллектива. Наиболее плодотворным является тесное сотрудничество между коллективом и писателем. Поэтому мы рекомендуем вам по возможности присоединяться к тому или иному коллективу».

На дюссельдорфской конференции 1929 года было выдвинуто требование изменить прежние методы сочинения сцен:

«Общая беседа коллектива о способах разрешения задачи, исходящей от организации. Совместное составление режиссерского плана, начало репетиций. Впоследствии, быть может,— письменная фиксация словесного материала. В промежутке, разумеется, большое количество черновых набросков и заметок у отдельных членов коллектива. Цель: не от пера к игре, но от игры к перу» («Роте фане» от 7 апреля 1929 г.).

Мы видим, что и в методике организации драматургического текста агитпропколлективы встречались с трамами. Именно советские трамы осуществили систему сотрудничества между труппой и писателем.

В прямой связи с практикой классовой борьбы они решали и вопрос о жанре исполняемых ими вещей. Это — или эстрадные номера, которые бьют врага сатирой, или грандиозные оратории.

«Мы должны уметь потрясать, электризовать, подымать,— как говорит режиссер «Потемкина» Эйзенштейн,— для того, чтобы завладеть человеческим материалом. Изображением стихийных переживаний, задевающих зрителя за живое, мы должны напомнить ему о необходимости постоянно быть готовым к бою» (Максим Валлентин в «Роте фане» от 15 апреля 1928 года.).

На второй конференции руководителей агитпропколлективов в Дюссельдорфе развернулась дискуссия о жанрах. Вопрос был поставлен в такой форме: «Эстрада, драма или обозрение?» Ответ конференции был таков: «Должны быть использованы все средства пропаганды», т. е. все жанры, какие только можно использовать в целях пропаганды. Ни за одним жанром не было признано право на монополию.

На деле, в живой практике классовой борьбы 1929—1931 гг., утверждались следующие жанры:

Во-первых, жанр, хорошо знакомый всем живущим в Советском союзе,— «живая газета», дающая в сущности весьма поверхностные характеристики, но бьющая в глаза, подобно плакату, подобно жирным газетным заголовкам, которыми выделяются новости дня.

К этому жанру прибегали и самые сильные коллективы, вроде «Красного рупора», но вскоре они перешли к новому жанру, так называемому «докладу».

Внешне «доклад» отличался от остальных жанров своей длиной. Жанр «живой газеты» чрезвычайно лаконичен. Один товарищ очень выпукло обрисовал это в своем письме:

«Многие товарищи жаловались мне на «Красный рупор» за то, что у него слишком короткие вещи. Не успеешь взойти на сцену, как уже конец — опять спускайся вниз. На публику это тоже производит нежелательное впечатление».

Постановка в жанре «доклада»,— например, пьесы «Подготовка войны» или «Трест, государство и реформизм»,— продолжалась около получаса. Тема разрабатывалась здесь более разносторонне и углубленно: подготовка войны, капитал и профсоюзы, социал-демократическое правительство, церковь и т. д. Наконец, капиталист демонстрировался не только на заводе, но и в быту.

Все же, несмотря на более разносторонний показ отношений, дополненный показом индивидуальных моментов, этот жанр продолжал оставаться в той же плоскости, что и «живая газета», так как социальные противоречия обрисовывались здесь еще в форме примитивных столкновений.

Третий жанр — «бытовой сцены» — можно иллюстрировать, например, пьеской Ганса Мархвицы «Два проступка». Мархвица на основе бытовых столкновений показывает, как рабочий доходит до сознания необходимости революционного разрешения классовых противоречий. Делается это не в форме голых лозунгов, как в жанре «живой газеты» и эстрады, но путем демонстрации конкретных поступков.

Отношение агитпропколлективов к драматургическому материалу, а также их формальные требования к постановке были четко сформулированы ими самими в словах «бодрить массы простыми и настойчивыми выступлениями со сцены и возгласами из зала, в пластичном оформлении, в хорошей словесной подаче...»

Как мы видим, руководство агитпропколлективов отдавало себе отчет, что их пропаганда достигала цели только при известном художественном уровне спектакля. В этот период возникают как новый момент серьезные заботы о художественной форме. От актеров начинают требовать технической квалификации. Для обучения технике речи и жеста привлекаются буржуазные специалисты.

Относительно стиля рекомендуется добиваться величайшей его простоты. «Красный рупор» в своих постановках действительно достигал убедительной простоты. Об этом можно было судить во время гастролей «Красного рупора» в СССР в 1929 году. Ему удалось достигнуть этого благодаря глубокой разработке революционно-идейной стороны спектакля, строгой трактовке материала, отметающей все второстепенное, благодаря упорной работе над ритмичностью жеста и слова.

Необходимо отметить, что, в противоположность «Синей блузе», «Красный рупор» избегал смешения комического и трагического. Все усилия были сосредоточены здесь на разработке драматических моментов.

Практика классовой борьбы требовала от руководства строгого контроля и над художественной и над идеологической стороной работы агитпропколлективов. Поднимаясь на более высокую ступень, некоторые коллективы допускали отклонения от правильной линии. Так, лейпцигский «Красный коллектив» следующим образом описывал постановку хорового номера «Красный март»:

«При совершенно затемненном зале на сцене, из-за полуоткрытого занавеса, виднеется черная баррикада. Над ней — небольшое изодранное красное знамя. В течение всей сцены красное знамя развевается в воздухе под действием пылесоса. Хор скрыт за занавесом направо; по другую сторону — музыка. Чтец-солист стоит перед занавесом, в костюме под цвет занавеса. Баррикада и знамя освещаются сзади, снизу...» И т. д.

Это описание ясно говорит об эстетизме в постановке, о наклонности ее авторов к мистическому, к воздействию через невидимое.

Приведем интересное письмо, помещенное в журнале «Красный рупор», отражающее борьбу с влиянием буржуазного искусства на отдельные коллективы, проводившуюся руководством агитпропколлективов.

«КРАСНЫЕ ФАНФАРЫ», ДУЙСБУРГ.

(Примечание редакции)

Мы считаем мысли, высказанные в вашем письме от 22 октября, ошибочными и вредными. Поэтому мы печатаем ваше письмо полностью.

«Дорогие товарищи!

Прошу срочно передать тт. Стжелевичу, Слаигу, Вайнерту и — если

можно — Пискатору. Мы, «Красные фанфары», агитпропколлектив Рурской области, в составе 10 человек, владеющие различными инструментами (бандониум, цитра, 2 скрипки, гитары, банджо, хорошие голоса и один танцор-соло, т. е. в общем — политический джазбанд), за время очень успешной поездки по Рурской области убедились в том, что наибольшее пропагандистское воздействие оказывают сцены с известной экзотической окраской,— например, из нашей программы «Негритянская песенка», «Песня о газе», и не только эти, но и чисто сатирические по форме, как «Бокс», «Марионетки» и т. д. (из репертуара «Красных ракет»). Почему? На наш взгляд — очень просто. Потому, что эти сцены по своему ритму отвечают современности. А так как в «Красном рупоре», который мы получаем, за очень редкими исключениями, не попадается ничего особенного, мы же сами для себя пока что не в состоянии писать пьесы, мы вынуждены обратиться к помощи товарищей специалистов. Поэтому мы просим о любезном содействии товарищей Стжелевича, Сланга и — если возможно — Пискатора, чтобы наша работа и впредь оставалась плодотворной. С коммунистическим приветом «Красные фанфары».

P. S. Вот несколько примерных тем: характеристика халтурных фильмов, так называемых «картин с Уайльд Веста», с револьверной пальбой и завывающими индейцами,— в форме политической сатиры; подчинение школы поповскому влиянию и т. п.— наподобие «Черного балета» у «Красных ракет»; песни для капеллы джазбанда, вроде «Песни о газе», «Песни о газете» и т. п.; как профсоюзные бонзы гипнотизируют рабочих,— и т. д. и т. д.».

Редакция журнала «Красный рупор» сопроводила это письмо следующими комментариями:

«Как видно, вы совершенно неправильно поняли и извратили хорошую работу «Красных ракет». Агитпропколлектив должен исходить только из своей политической задачи, а ие из каких бы то ни было других побуждений. Из вашего письма мы невольно вынесли такое впечатление, что для вас основное значение имеет внешний, поверхностный, быстро преходящий эффект, и вы только приличия ради подкрашиваете его политическим содержанием. Это — красная халтура, которая ни на иоту не лучше всякой буржуазной дряни. Если же вы будете исходить из содержания, из политического задания, тогда вы можете использовать и джазбанд, и револьверную пальбу,— но не ради завывающих индейцев, не ради джазбанда, а в интересах политического воздействия на зрителя. Если же ваши зрители больше интересуются блестящей формой исполнения, «отвечающей ритму современности» (что, собственно, означает это выражение для марксиста?), тогда — внимание: — тогда вы на ложном пути. Поэтому не рассчитывайте на «зеленый стол» товарища-специалиста, работайте с теми писателями, какие хотят сотрудничать с вашим коллективом. Обращайтесь в свой окружной центр, просите, чтобы он планомерно ставил перед вами политические, органически связанные между собой задания, по которым вы могли бы строить свои программы. Разрабатывайте политические задания, которые предлагает вам «Рупор», пользуйтесь его художественными и техническими указаниями. Доверяйтесь немного больше своим пролетарским способностям

(и немного меньше преклоняйтесь перед вашими мелкобуржуазными специалистами), — и, может быть, из вас получится агитпропколлектив с известным будущим».

И вообще редакция журнала «Красный рупор» очень строго следила за коллективами и вносила свои предложения по улучшению работы.

Дюссельдорфская конференция агитпропколлективов (1929 года) подчеркнула необходимость организации существующих коллективов в рамках Рабочего театрального союза.

В том же году эта резолюция была выполнена: агитпропколлективы вступили в Германский рабочий театральный союз, усилив его революционное крыло.

Насколько это было тактически правильно, доказывается процессом диференциации, который произошел в Рабочем театральном союзе. Социал-демократические коллективы выступили против революционного руководства союза. Победу, одержанную революционным большинством на конференции 1930 года в Дортмунде, частично следует приписать тому, что революционные коллективы рабочего театра действовали заодно, как сплоченное целое.

Вступив в Рабочий театральный союз, агитпропколлективы не утратили, однако, своей самостоятельности. Они входили в союз, как авангард революционного рабочего театра в Германии. В этот период создалась тесная связь между Московским трамом и «Красным рупором». Обмен творческим опытом был плодотворен. «Красный рупор» перенял многое от трама.

В свою очередь, влияние «Красного рупора» на Московский трам выразилось в том, что в постановке «Тревоги» Кнорре были смонтированы целые сцены из программы «Красного рупора».

НОВЫЕ ТРЕБОВАНИЯ—НОВЫЕ ФОРМЫ РАБОТЫ

Выдающуюся роль сыграла в движении агитпропколлективов третья театральная конференция германского комсомола. Она представляет начало нового этапа, поворотный пункт в смысле общей установки в работе, а следовательно — изменения тактики и методов сценической игры.

Прежде всего — о новой установке.

«Недостаточно выдвигать требования, чтобы агитировать за них. Мы должны показать, какие жертвы понадобятся для осуществления этих

требований. Красный член завкома, который выдвигает перед рабочими те или иные требования только ради агитационного эффекта, но при этом не умеет заблаговременно мобилизовать рабочих для борьбы на случай отклонения их требований,— такой член завкома в переговорах с предпринимателем будет представлять собой плачевную фигуру. Он не только ничего не добьется, но вдобавок сильно повредит идее объединенных красных списков, делу (организации) единого фронта снизу, так как он пробуждает в рабочих надежды, для осуществления которых необходима боевая готовность всего рабочего коллектива, а не «революционные» требования отдельной личности.

Точно такое же плачевное явление представляет собой агитпропколлектив, который показывает действия классового врага и поднимает на него одних коммунистов,— в лучшем случае с призывом: «В строй, пролетарии!» Что означает это «в строй!», какие с этим связаны жертвы, остается недоговоренным. И часто случается, что количественно высокий агитационный эффект постановки не обладает по существу особой ценностью, так как завербованный не понимает своих обязанностей активного классового бойца и, столкнувшись с ними вплотную, выходит из рядов так же легко и быстро, как и примкнул к ним. А после этого уже труднее вторично вернуть отошедшего, по сравнению с рабочим, еще не включившимся в наши ряды. То же самое и при массовой агитации. Там, где мы наряду с агитацией не проводим связанной с ней учебы, результаты не только получаются половинчатыми, но в скором времени обратятся против нас же.

Поэтому недостаточно, например, показать марширующую Красную армию и призывать зрителей: «Защищайте Советский союз, отечество всех угнетенных!» Покажите лучшие достижения Советского союза в сопоставлении с «маршем социализма» в Германской республике и с царской Россией. Вам нужно показать жертвы, понесенные во время гражданской войны, показать, с какой преданностью русские товарищи выполняют свою историческую задачу построения социализма,— и тогда рабочий поймет, почему Советский союз — его отечество». («Красный рупор» — передовая в № 5 за 1930 год.)

Если обрисованный уже нами жанр «доклада» — в сравнении с «живой газетой» — должен был удовлетворять задачам более углубленной, более научно построенной политической агитации средствами искусства, то в цитируемой статье то же требование более углубленной разработки ставится еще в другой плоскости — как требование более правдивого изображения действительности. Поверхностная, избитая схема отвергается, и ее место должно занять многостороннее изображение,— не только агитировать за участие в борьбе, но и показывать жертвы борьбы и обязанности бойцов.

В этой эволюции поучительно то, что требование правдивого изображения родилось из живой практики классовой борьбы и ею мотивировано.

Следующий этап в развитии этой тенденции — дискуссия, например, по поводу того, обязательно ли давать в агитаци-

онных пьесах happy end (счастливую развязку). Обычно такие постановки заканчивались тем, что дюжий рабочий в форме красноармейца или красного фронтовика давал капиталисту хорошего пинка ногой и прогонял его со сцены.

В такое время, когда разгорается и обостряется борьба пролетариата с буржуазией, готовой на все для защиты своего господства, не останавливающейся перед открытым провозглашением и установлением своей диктатуры; когда борющийся пролетариат вынужден приносить особенно тяжкие жертвы, когда репрессии со стороны господствующего класса усиливаются,— в такое время столь наивная развязка, столь наивное выражение пролетарского оптимизма могут оказать прямо противоположное действие и не мобилизуют рабочих так, как нужно было бы. Поэтому все чаще слышались голоса, которые высказывались за такой финал, где временно побеждал бы не рабочий, а капиталист.

Такая замена финала требовала от агитпропколлективов чрезвычайно высокой политической зрелости. Малейшая нечеткость в постановке могла сообщить несчастливому концу контрреволюционный смысл и демобилизовать массу, создав у нее впечатление, что против могущества капиталиста тщетны все наши героические усилия. По настроению и по своему идеологическому содержанию подобные постановки могли оказаться близкими к тем буржуазным пьесам из жизни бедноты, которые шли на сцене в 90-х годах прошлого столетия.

Для разрешения задачи необходимо было, чтобы агитпропколлективы сумели, несмотря на несчастный конец, вызвать у зрителя энтузиазм и боевое воодушевление.

Наряду с вопросами художественного порядка общегерманская конференция комсомольских агитпропколлективов рассмотрела ряд серьезных практических вопросов. Она обязала коллективы усилить художественно-пропагандистскую работу среди рабочей молодежи, жен рабочих, сельскохозяйственных рабочих и малоземельного крестьянства. Особую важность и особые трудности представляла революционная агитация в деревне.

Для агитации в деревне необходимо было учесть особенности деревенской аудитории. По этому поводу следует напоминание редакции журнала «Красный рупор»:

«Нам нужно значительно активизировать свою агитационную работу в деревне по сравнению с прежним. При этом не надо нам,— на том

основании, что мы, мол, городские,— заноситься перед деревенским пролетарием, если он не понимает наших производственных вопросов. Мы обязаны внимательно изучить условия его труда и быта, чтобы затем уметь как следует показать общность интересов городского и сельского пролетариата. Мы должны отказаться от дешевых аполитичных штучек, при помощи которых иные стараются сорвать аплодисменты».

Третья театральная германская конференция германского комсомола обратила внимание на слабую работу коллективов по политическому просвещению.

Коллектив «Красные блузы» сделал попытку включить в свою постановку новую область политического воспитания. Как известно, при столкновениях с полицией многие пролетарии падают жертвой своего незнания существующих буржуазных законов. Коллектив задался целью вести в этом направлении разъяснительную работу. Он пользовался известным руководством Феликса Галле «Как защищаться пролетарию во время уголовных процессов от полиции, прокурора и суда» (изд. МОПР). «Красные блузы» демонстрировали в ряде отдельных, удачно сделанных сценок, как держаться пролетариям, особенно пролетаркам, чтобы защищать себя от ухищрений преследующей их полиции и других чиновников.

Первая сцена изображает собрание ячейки работниц на заводе АЭГ (Всеобщей компании электричества) в Обершеневейде. Вскоре после начала собрания помещение оцепляется,— охрана во-время дает знать о приближении «шупо». Пока шпики успевают проникнуть в помещение, наиболее важный политический материал оказывается уже уничтоженным. Полиция пытается по обыкновению поймать работниц на перекрестном допросе. Но из этого ничего не выходит, так как работницы показывают чиновникам, что они умеют пользоваться теми немногими правами, какие закон предоставляет обвиняемым. Они не подписывают протокола, требуют, чтобы оповестили их родных, требуют объяснить им, за что их арестовали. В следственной тюрьме они тоже не поддаются на обычные уловки, вроде того, что «остальные уже во всем признались», или когда начинают поносить их вождей.

Работа агитпропколлективов была реорганизована в направлении установления более тесной связи с предприятиями. Ряд предприятий, организовавших агитпропколлективы из своих рабочих, внесли предложение, чтобы заводы и фабрики

приняли шефство над существующими коллективами. Развилась практика революционного соцсоревнования, показав, насколько серьезным стимулом является оно к плодотворной работе. В результате соревнования между коллективом «Красный рупор» и гамбургскими «Клепальщиками» последние выполнили 127% своей программы.

Для лучшего регулирования и контроля деятельности агитпропколлективов в журнале «Красный рупор» введен был новый отдел — «Рабочая критика». Затем на общегерманской конференции комсомольских коллективов ребром был поставлен вопрос о кадрах. Руководство вполне уяснило себе, насколько важное значение имел для победы в классовой борьбе тот фронт, который держали агитпропколлективы. Поэтому было сделано такое заявление:

«Недопустимо запихивать в агитпропколлективы плохо подготовленных или вовсе неподготовленных товарищей. Тот, кто ведет революционно-пролетарскую пропаганду, кого рабочий класс выдвигает на такой важный пост, как работа в агитпропколлективах, тот должен сам быть достойным, хорошо подготовленным, дисциплинированным товарищем».

Конференция со всей резкостью выступила против товарищей, не сознающих важности движения, против тех, кто хотел, например, укоротить репетиционный период и вообще мешал или не помогал коллективам в их работе.

С 24 декабря 1930 г. до 1 января 1931 г. Рабочим театральным союзом проведены были курсы по подготовке инструкторских кадров. На этих курсах ежедневно уделялось шесть часов для теоретических занятий, а по вечерам устраивались собеседования по вопросам техники и теории рабочего театра. В программу преподавания входили политическая экономия, история рабочего движения, исторический материализм, идеалистическая и марксистская эстетика, лекции о пятилетке, стратегия и тактика революционной классовой борьбы. Большое место уделено было обмену опытом между коллективами. Особенно подробно разбирались тематика рабочего театра и принципы разделения труда. Из материалов, принадлежащих отдельным коллективам, — рабочей критики, программ, анкетных листков, стенных газет — устроена была выставка. Большую роль сыграло требование связи коллективов с предприятиями. Ведь в театральном движении долго господствовала практика игры только для рабочих, входящих в революционные организации. Тем самым было недо-

пустимо сужено поле пропаганды. Проведенные мероприятия направили движение в русло подлинной массовости, освободили его от пут организационного сектантства.

ТРИ СОБЫТИЯ ИСТОРИЧЕСКОГО ЗНАЧЕНИЯ

Событием исторического значения в развитии рабочего самодеятельного театрального движения Германии была 11-я конференция Рабочего театрального союза в Дортмунде.

Германский рабочий театральный союз объединял коммунистические и социал-демократические самодеятельные театральные труппы. Социал-демократическая партия пыталась расколоть союз и приказала своим коллективам выйти из союза, проводящего линию революционной классовой борьбы. Некоторые коллективы подчинились приказу и выступили с нападками на классово выдержанную революционную линию правления. Но большинство социал-демократических театральных коллективов отказалось выйти из союза, и германские коллективы социал-демократической молодежи продолжали поддерживать единый фронт с коммунистической частью союза.

На этом съезде победило течение, стоявшее за политику революционной классовой борьбы в РТС. Оппозиция осталась в значительном меньшинстве: за резолюцию правления голосовало 209, против — только 49.

Особенно высоко приходилось расценивать этот успех в связи с тем, что в Рабочий театральный союз входило более 60% всех социал-демократических коллективов. Иначе говоря, правлению удалось повести социал-демократические коллективы против их же партии. В основном докладе, озаглавленном «Ближайший этап в развитии рабочего театра», отмечалось, что на ближайшем этапе должно произойти равнение по авангарду пролетарского театрального движения — по агитпропколлективам. В том же докладе выдвигалась задача — решительно порвать с точкой зрения буржуазных ферейнов, за которую держались еще многие театры: тип агитпропколлектива характеризовался как наиболее важный и целесообразный для данного периода, и перед правлением выдвигалась задача — реорганизовать входящие в союз театры в агитпропколлективы.

И действительно, в дальнейшем рабочие театры во многих отношениях брали пример с агитпропколлективов, прежде

всего в том отношении, что они конкретизировали политическую задачу, выдвигаемую в постановке. Если прежде, бывало, выводился капиталист или пролетарий, то это — капиталист и пролетарий «вообще». Теперь театр старается дать совершенно определенного, конкретного капиталиста, господина X, который разводит у себя на предприятии такое свинство — хочет снизить рабочим ставки. Постановка бьет таким образом не только по капитализму вообще, но и по определенному капиталисту на определенных предприятиях. Нет сомнения, что от таких постановок получался более сильный политический эффект.

Подобно агитпропколлективам, от рабочих театров требовались конкретные, поддающиеся учету результаты пропаганды, т. е. от них требовалось, чтобы они в процессе спектакля вербовали новых членов в коммунистическую партию и в сочувствующие организации.

Надо также упомянуть о реорганизации журнала Рабочего театрального союза — «Рабочий театр», который освещал теперь не только вопросы театра, но и кино.

Вторым событием исторического значения была организация IFA (Interessengemeinschaft für Arbeiterkultur — Общество содействия рабочей культуре).

IFA ставило своей целью объединение разрозненных организаций художников — и пролетарских, и сочувствующих пролетариату, как, например, театр Пискатора, «Театр молодых актеров», «Союз революционных и пролетарских писателей» и т. п.

На своем съезде Германский рабочий театральный союз постановил вступить в IFA, доказав этим свою политическую дальновидность, так как консолидация пролетарских сил на фронте искусства являлась первоочередной политической задачей в период объединенного наступления буржуазии на пролетариат и его искусство. Такая консолидация означала не только сплочение всех группировок для объединенного движения вперед, но и создание товарищеской солидарности в теоретических дискуссиях, происходящих между отдельными группировками в Германии.

Третьим историческим событием было вступление Германского рабочего театрального союза в Международное объединение рабочих театров, в котором были представлены уже 15 стран. Правление Рабочего театрального союза принимало самое деятельное участие в организации объединения. Пред-

ставители правления союза, т. Пик и т. Лоде, были делегированы на первую конференцию Международного объединения рабочих театров, происходившую в Москве с 24 по 28 июня 1930 г.

Организация Международного объединения рабочих театров имела большое политическое значение. В тот период, когда буржуазия сплоченными силами вела наступление на культурном фронте, германский рабочий театр очень много выиграл от обмена опытом и моральной поддержки, получаемой от объединения братских театров всех стран.

Самодеятельный театр все более вырастал в грандиозное массовое движение, которое не только усиливается количественно, но и качественно углубляется. Рабочий театр все более подымается на уровень великой задачи — вести партийную работу специфическими средствами театра, постепенно превращаясь в полноценный боевой театр.

БОЕВАЯ ПРОБА РЕВОЛЮЦИОННОГО ТЕАТРА

В июне 1930 года был распущен германский рейхстаг, и все группы буржуазии, в тесном контакте с социал-фашистами, начали предвыборную кампанию против коммунистической партии Германии. Таким образом складывалсь ситуация, в которой революционный театр мог показать, что он собой представляет и на что он способен. Судя по отчетам, помещавшимся в центральном органе КПГ, «Роте фане», революционный театр блестяще выдержал испытание.

Художники революционного театра в избирательной борьбе сплоченно выступили на поддержку коммунистической партии, с беспримерной преданностью работая для успеха предвыборной кампании. И в первых рядах были агитпропколлективы.

Работа, проведенная агитпропколлективами во время кампании, характеризуется следующими цифрами:

В течение 25 дней было дано 349 спектаклей, в том числе 86 — в деревнях и небольших городах, 31 — на заводах. Общее количество зрителей составляло 180 000. В избирательный фонд было собрано 2500 марок.

Агитпропколлективы проявили большую изобретательность в нахождении новых методов работы, приспособленных к конкретным условиям классовой борьбы. Наиболее целесооб-

разным и продуктивным оказался метод пропаганды по домам и дворам. Один из таких спектаклей описан был в «Роте фане» от 4 августа 1930 г. следующим образом:

«ЗАВОЕВАННЫЙ МЕЙЕРГОФ»

В одном из типичных бедняцких кварталов на Акерштрассе молодежным коллективом «Красных блуз» — совместно с советом квартиронанимателей и партийной ячейкой данного участка — проведена была пропаганда по домам и дворам. По пути на место нас сопровождал дождь, и было досадно думать, что спектакль наш «канет в воду». Но на счастье дождь внезапно прекратился. Партийная ячейка и совет квартиронанимателей подготовили все как следует.

Мейергоф — одно из крупнейших казарменных общежитий в Берлине — был кругом разукрашен светящимися транспарантами с лозунгами партии. Чуть не из каждого окна свешивались красные знамена, которые сразу же воодушевили нас на то, чтобы начать спектакль. Сильно увлекла зрителей одна сцена, специально прорепетированная нами для дворовой пропаганды,— где несколько товарищей из коллектива размещены были по квартирам и выглядывали из окон, будто они квартиронаниматели.

Таким способом нам удалось возбудить сочувствие к нашей постановке. Даже с улицы во двор стали заходить рабочие, и вскоре собралось человек триста. Вслед за тем мы разыграли, стоя на повозке, несколько сцен из своей программы. Один товарищ осветил в небольшом докладе значение выборов в рейхстаг. Под конец, сейчас же после доклада, мы выступили с коллективной декламацией, призывая голосовать за список № 4.

Собравшиеся были охвачены большим подъемом.

В заключение все вместе спели «Интернационал». Сбор в избирательный фонд партии дал 15 марок. Это выступление, нам самим доставившее радость, должно было бы побудить все коллективы, пользуясь подобными методами, принять активное участие в избирательной кампании».

По статистическим данным такая форма пропаганды была применена приблизительно в 300 домах.

Во время крупных кампаний, например, во время детской спартакиады, выступали сразу несколько коллективов. Так, однажды играло 15, другой раз — 8 коллективов. Этот новый метод также блестяще оправдал себя, потому что такая концентрация в одном месте позволяла охватить максимальное количество рабочих.



«КРАСНЫЙ РУПОР»

Во дворе большого дома. Руководитель тов. Валентин

Преобладающим жанром предвыборных выступлений являлся «доклад» в углубленном и расширенном виде, который — вместо коротких поверхностных сценок с выпадами против классового врага — развертывал картину нашей борьбы, выдержанную в духе марксизма-ленинизма. В этом смысле надо было бы особо выделить «Коминтерн», поставленный «Красным рупором», «Приказ Ленина» («Красные ракеты»), три интернациональных («Колонне линкс») и антивоенную сцену («Красные факелы»).

Ход исторического развития показал, насколько правильно поступило руководство самодеятельного театрального движения, своевременно подняв агитацию на более высокую ступень. Во время избирательной кампании политически необходима была разносторонняя агитация.

«Живая газета» и рабочая эстрада вследствие их примитивности отступили на задний план. Но они, в свою очередь, также не остались при старом шаблоне и стремились углубить

свою работу и в художественном и в политическом отношении. Особые заслуги в области эстрады принадлежат работникам «Театра молодых актеров», которые на время избирательной кампании перешли на политическую сатиру, как более быстро разящее оружие.

Период избирательной кампании представлял для германского революционного театра период расцвета, когда театр сделал в своем художественном развитии скачок вперед.

Многих крупных художников, даже из числа буржуазных, восхищали, вдохновляли политическая энергия и художественное качество работы агитпропколлективов.

Ниже мы помещаем письмо, напечатанное в «Роте фане» 12 августа 1930 г.

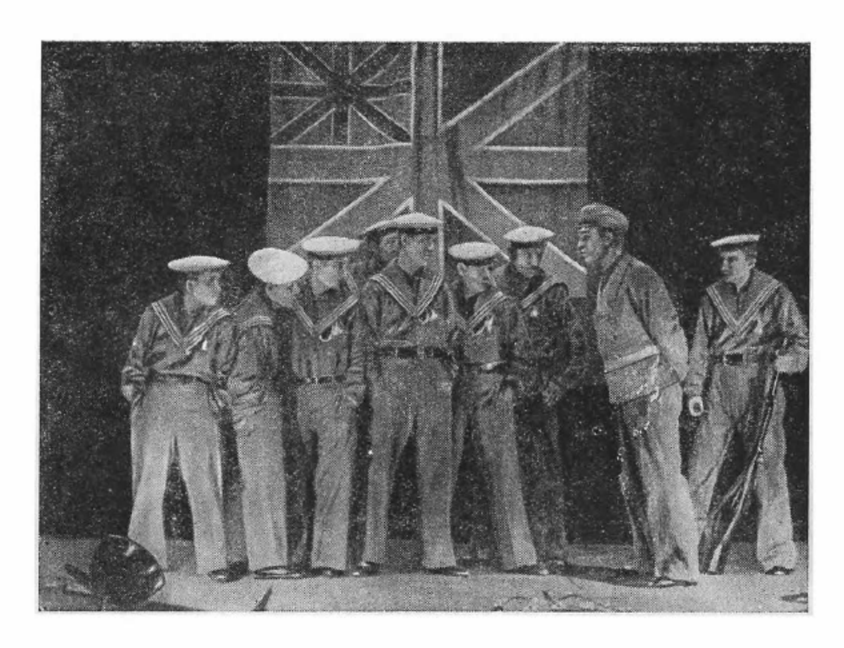
«ТЕАТР ОГРОМНОЙ ИДЕИ»

Буржуазный режиссер о революционном театре. Банкротство буржуазного искусства

День солидарности, организованный Межрабпомом в воскресенье в Карлсгофе. Рядом со мной сидел старый товарищ по фронту, известный режиссер большого берлинского театра, человек самых буржуазных взглядов, который пошел со мной из любопытства. Вечером мы разошлись, не попрощавшись в общей давке. Сегодня я получил от него такое письмо:

«Старый друг, в воскресенье мы расстались, не имея возможности пожать друг другу руку. Сегодня мне хотелось бы поблагодарить тебя от чистого сердца за то, что ты взял меня с собою в Карлсгоф. Тебе известно, что я был далеко от всяких политических движений, что я серьезно отдавался своей профессии, которая заставляла меня то-и-дело измышлять что-нибудь новое для неизменных мелодрам, идущих в наших театрах. Теперь, с этого воскресенья, я понимаю, что труд моей жизни не даст долговечных плодов. Я думал, что что-то создаю, а на самом деле — заштопывал дыры. Это горькое открытие осенило меня в Карлсгофе. И тем не менее — благодарю тебя за вечер.

Как матерой театральный «спец», я всегда думал, что мы, интеллигенция, создадим новое искусство для народа. Теперь я знаю, что новое искусство идет из народа. Эту истину заставил меня понять в воскресенье театральный коллектив «Красный Веддинг». Тогда, когда молодые рабочие — с помощью примитивнейших средств, без грима, без афиш, без всего прочего театрального тарарама — воспламеняли мас-



«КОЛОННЕ ЛИНКС»

сы коротенькими сатирами. Этот злободневный театр и есть театр грядущего поколения. Театр без сентиментов, театр безыменных актеров, театр огромной идеи.

Нам, людям театра, нисколько не поможет, если мы в расчете привлечь к себе трудящихся будем ставить пьесы из жизни пролетарской бедноты; последние десять лет показали, что наши залы заполнялись во время таких постановок состоятельными бюргерами, приходившими из любопытства к сенсации. Нам не помогут ни хороший литературный репертуар, ни высочайшее искусство актеров, ни совершеннейшая сценическая техника. «Красный Веддинг» — это многообещающее начало, целая программа. И это начало — раньше или позже — приведет к концу условного театра буржуазии.

Театр революционной идеи уничтожит театры безыдейные, подобно тому, как фильмы в стиле Довженко — Киев, объятый огнем,— вскоре вытеснят слащавую халтуру наших дней из кинотеатров.

Я обязан тебе полным радости, чрезвычайно серьезным вечером, мой старый друг, и считаю необходимым сказать тебе это сегодня. Вот уже несколько дней, как меня не оставляет в покое — ни на работе, ни в

пути — одна окаянная строфа, и часто я полубессознательно начинаю напевать:

Влево, влево, влево, влево
Марширует красный Веддинг.

Твой старый Ф. Г.»

Мне думается — комментарии излишни.

Эрнст М. Роте

И такие голоса из кругов буржуазной интеллигенции раздавались нередко.

Глава шестнадцатая

ПОСЛЕДНИЕ ПОСТАНОВКИ ПИСКАТОРА В ГЕРМАНИИ

«БЕРЛИНСКИЙ КУПЕЦ»

Год спустя после краха Пискатор опять появился на арене. В сентябре 1929 года открылся второй театр Пискатора — и снова на Ноллендорфплац.

Надо, однако, сказать, что на этот раз повторение старой ошибки представляло собой результат простого стечения обстоятельств. Дело в том, что по первоначальному плану новый театр должен был занять помещение оперного театра Джемса Клейна. Если это и не рабочий квартал, то очень близкий к рабочему: здание расположено в том месте, где кончаются магазины Фридрихштрассе и начинается ряд дешевых лавок. Отсюда недалеко до Веддинга, до Акерштрассе и Линиенштрассе, населенных рабочими.

Между тем Клейн обанкротился, здание пошло с молотка, и Пискатор, только-только собиравшийся приступить к репетициям, вынужден был искать чего-нибудь другого. Условия так сложились, что к тому времени снова освободился театр на Ноллендорфплац, и Пискатор решил арендовать его.

В итоге и второй театр Пискатора оказался удаленным от своей естественной базы и снова изнемогал под бременем огромного бюджета. Это создавало неблагоприятные, почти невозможные условия для организации рабочего зрителя вокруг театра.

Субъективно, несмотря на фактическое свое бессилие, Пискатор пытался избежать ошибок своего прошлого неудачного финансового эксперимента. В частности, это заметно по выбору репертуара. Первой его постановкой был «Берлинский купец» Вальтера Меринга.

Вальтер Меринг взял для своей пьесы благодарную тему, интересующую пролетариат и широкие круги мелкой буржуазии, позволяющую развернуть актуальную политическую кампанию средствами театра,— тему германской инфляции. Но в разработке ее были допущены непоправимые ошибки. Во-первых, была показана скорее атмосфера инфляции, чем ее структура, т. е. было показано, как в период инфляции обнаруживается абстрактный характер денежного хозяйства. Целыми днями блуждает по Берлину иммигрант — галицийский еврей — и не может купить ни еды, ни питья на свою валюту — триста долларов в одной бумажке. Но, с другой стороны, достаточно владельцу денег предъявить их в магазине, чтобы получить громадное количество товаров в кредит.

Однако в пьесе не были показаны те, кто стоял за инфляцией, кто был ее виновником,— крупная буржуазия. Поэтому в сценическом изображении важные политические события, как, например, капповский путч, фашистские организации — «Черный рейхсвер» и т. д.,— все это висело в воздухе и не могло организовать зрителей в нужном направлении. Иначе сказать, спектакль организовал зрителя только против самого фашизма, а не против класса, являющегося организатором и вдохновителем фашизма. Таким образом и пьеса и постановка не раскрывали сущности фашизма, но изображали фашизм как голую абстракцию.

Неверно была построена и развязка пьесы. В ней был показан конец инфляции, крах «нуворишей» — спекулянтов, нажившихся на войне. Заканчивалась пьеса тем, что после инфляции «Стальной шлем» и банкноты были выметены, как мусор. Выходило — в постановке Пискатора,— что с окончанием инфляции кончились смутные времена и начались новые, более счастливые. Между тем, как известно, инфляция была предпосылкой временной стабилизации капитализма, предпосылкой для перехода буржуазии к методам фашизма. Следовательно, у Пискатора получалась неверная политическая оценка периода инфляции: с его окончанием «Стальной шлем» не исчезает, а, наоборот, вступает в новую, значительно более активную фазу.

Затем Пискатор дал изрядно сентиментальную трактовку образу еврея-купца, соблазнившись мелодраматическим показом обуревавших его конфликтов, от чего намного снизилась социальная значимость спектакля. Кроме того, в этой

постановке сильно заметна тенденция к эстетизированию, ко всепорабощающей гегемонии режиссерской выдумки.

Если в «Бравом солдате Швейке» был один движущийся конвейер, то в «Берлинском купце» их четыре, во всех направлениях: сверху вниз, слева направо и по воздуху наискось. В некоторых сценах, например в странствованиях купца по Берлину с валютой в кармане, Пискатору удалось использовать технику конвейера для того, чтобы подчеркнуть социальное содержание. Чрезвычайно рельефно был показан абстрактный характер денежной системы в сценах, где еврей, без покоя и отдыха блуждая от самого вокзала по каналам и улицам, попадает в трактир. Актера, который играл еврея, Пискатор показал на киноэкране, так что ему удалось показать одного и того же актера и в кино, и на сцене. Один и тот же актер сошел с экрана на сцену, причем это не вызвало впечатления чего-то неорганичного. Технически странствия еврея были оформлены превосходно, так как они были даны на четырех экранах, работавших конвейерообразно. Таким образом Пискатор достиг небывало органичной связи между кино и театром, и ему удалось преодолеть постоянное расхождение, которое получается обычно, когда театральный режиссер пытается соединить кино с театром.

Однако в большинстве сцен конвейер представлял собой излишнее усложнение технического аппарата, отвлекавшее внимание от социального содержания. И подобно тому, как в своих прежних постановках Пискатор ошибочно подходил к широкому социальному обоснованию спектакля только с его количественной стороны, так и сейчас, в своих поисках технических разрешений, он направлял внимание в сторону количества, а не качества.

Основной лозунг, звучавший во всей постановке «Берлинского купца», провозглашал борьбу с фашизмом, смерть фашизму. В такой период, когда германская буржуазия больше всего заботилась о том, как бы получше провести капиталистическую рационализацию, когда она готовилась к решительному наступлению на заработную плату и рабочий день, когда она вступала в соглашение с другими империалистическими державами и непрочь была блокироваться с державами, готовящими нападение на СССР,— такого рода лозунг, взятый изолированно, был слишком недостаточным, неконкретным для того, чтобы организовать зрителя на борьбу за пролетарскую революцию.

Естественно, что коммунистическая пресса отрицательно отнеслась к постановке и подвергла ее основательной критике.

Вместе с тем весьма показателен был прием, оказанный пьесе буржуазной печатью. Фашистские газеты, вроде «Berliner Localanzeiger» и «8-Uhr-Abendblatt», т. е. так называемая пресса Гугенберга, посвятили постановке передовицы, в которых требовали вмешательства цензуры. Газеты всеми силами апеллировали к «национальному сознанию населения». В «Localanzeiger» появилось письмо американки, которая с удивлением задавала вопрос: как это мыслимо, чтобы в Германии наносилось такое оскорбление «национальной чести»?

В противоположность националистическим газетам, обвинявшим Пискатора в филосемитизме, еврейские националисты были сильно задеты, и союз еврейских националистов объявил спектаклю бойкот. Газеты демократического толка, за небольшими исключениями,«Berliner Tageblatt», «Schaubühne», «Tagebuch», тоже резко выступали против постановки за то, что она политизирует искусство, которое должно, по их словам, держаться в стороне от повседневной распри, а также за перегрузку технического аппарата, за перевес техники над духовным, человеческим началом.

Мы умышленно несколько задерживаемся на отзывах прессы о «Берлинском купце», так как они представляют интерес в социологическом отношении и дают наглядные образцы классовой борьбы в искусстве.

Прежде всего мы наталкиваемся здесь на такое замечательное явление: компромиссная постановка Пискатора встречает значительно более отрицательное отношение сравнительно с другими его постановками, более четкими и недвусмысленными, например с «Распутиным».

Так как, согласно человеческому здравому смыслу, реакция на такую компромиссную постановку должна быть гораздо слабее, то многие товарищи в Германии склонны были объяснять это противоречие следующим образом. Первоначально буржуазия была ошеломлена. Ей показалось крайне любопытным, как это так ей закатывают моральные пощечины. Но затем ей эти «моральные пощечины» надоели, она начала скучать и кричать, чтобы ей подавали что-нибудь новенькое.

Такого рода психологическое толкование мало дает. В действительности отрицательный отклик на компромиссную постановку был лишь провозвестником решительного контрнаступления на революционное искусство,— в связи с тем, что

буржуазия переходила в то время в наступление на всех остальных участках фронта. Полный разнобой в аргументации не должен закрывать от нас того факта, что различные группы буржуазии выступали здесь единым фронтом. Лишь немногие группировки радикальной, пацифистски настроенной интеллигенции были, казалось, удовлетворены и аплодировали социальной идее спектакля — идее борьбы с фашизмом.

Буржуазия решила задушить пролетарский театр и театры левобуржуазные, критикующие капиталистический строй. Тактика применялась разная: с одной стороны — бойкот, с другой — обструкция, кошачий концерт фашистов во время премьеры, скандалы на одном из последующих спектаклей, сопровождаемые вмешательством полиции. Затем «теоретическая» борьба, оперирующая аргументами вроде того, что «пора кончить с театральным течением, ставящим себе тенденциозные задачи», т. е. не с одним театром Пискатора, но и с «Театром молодых актеров», и с писателями, подобными Брехту и др., которые прокламируют жанр злободневного театра, т. е. с театром революционно настроенной мелкобуржуазной интеллигенции. И даже те буржуазные критики, которые как будто бы соглашались с социальной идеей спектакля, решили принять участие в едином фронте против Пискатора, упрекая его в перегрузке спектакля техницизмом.

Результатом этих объединенных выступлений был беспримерный финансовый крах, который потряс театр и привел его к закрытию после каких-нибудь четырех недель существования. Финансировавший Пискатора кинопредприниматель, постоянно корчивший из себя «левого» интеллигента (у него в кино демонстрировались «Броненосец Потемкин» и другие революционные фильмы), воспользовался затруднениями театра и без дальних слов выставил Пискатора на улицу.

«ВАЛЬНЕРТЕАТЕР»

С закрытием второго театра Пискатора усилился процесс упадка в «Народном театре». Как мы уже указывали, «Народный театр» играл в свое время большую роль как агентура буржуазии среди рабочих масс. Впоследствии количество его членов стало сокращаться под влиянием растущего размежевания сил в театральном движении.

Характерен, далее, разразившийся в 1930 году «кризис власти» в берлинском «Государственном театре», который

закончился уходом либерального социал-демократического директора Леопольда Иесснера.

Наступление на культурном фронте подготовлялось буржуазией по всем правилам искусства. Во-первых, проведена была подготовка реакционного закона об «охране от порнографии и халтуры», по которому можно воспрещать постановку революционных произведений под тем предлогом, будто они оказывают растлевающее влияние на нравственность молодежи. Во-вторых — организационные мероприятия, как, например, смена директоров в «Государственном театре» и в «Народном театре». Результаты уже сказались в том, что новый директор «Народного театра» Карл-Гейнц Мартин собирался отнять автономию у «Особого отделения», являвшегося оплотом сторонников пролетарского театра.

Мы видим далее, что теория «надпартийного искусства», пропаганда идеи «живого человека» и жанра буржуазной психологической драмы — все эти маневры, отвлекающие внимание от партийности искусства, оказывались для буржуазии уже недостаточными.

Особенно активно выступало фашистское крыло буржуазии. Благодаря его покровительству германское «Общество народного театра» обзавелось в Берлине своим театром; кроме того, оно утвердилось и в деревенских районах. По деревням Померании, представляющей собой аграрную область, разъезжали многочисленные фашистские агитпропколлективы. Впоследствии «Общество народного театра» стало уделять внимание и рабочим: оно организовывало при заводах, фабриках театры, обрабатывающие рабочих в фашистском духе.

Так закончилась история второго театра Пискатора. И не только поучителен этот конец, не только то, что в факте увольнения Пискатора лишний раз проявилась власть капитала, поучительно, но не менее поучительно также и то обстоятельство, что второй театр Пискатора, как показали его постановки, по сути дела являлся театром не пролетарским.

Поражение Пискатора во втором театре на Ноллендорфплац не обескуражило его. В 1930 году им поставлена была в театре Мейнгарда и Бернауэра — в отличной художественной, особенно актерской разработке — антивоенная пьеса «Соперники». И в том же 1930 году он снова выступает с новым революционным театром («Вальнертеатер»),

Организация нового театра свидетельствовала о том, что Пискатор многому научился. В этом отношении многому научила его изменившаяся обстановка в германском театре — наступательная тактика наиболее реакционной части буржуазии. Помещался этот театр в пролетарском районе. Финансовой базой для него служила зрительская организация. Самый театр задуман был как передвижной, большую часть сезона проводивший в Берлине, остальное же время гастролировавший по германской провинции. Театр опирался на зрителя, объдиняемого широкими внепартийными революционными организациями, вроде МОПР.

У театра был боевой репертуар, преподносящий центральные вопросы революционной классовой борьбы в весьма эмоциональной форме. Он ставил пьесу Фридриха Вольфа «Тай-Янг пробуждается», посвященную революционной борьбе китайского пролетариата, драму Креде «§ 218» (против запрещения абортов), «Кули кайзера» — инсценировка романа Теодора Пливье, где рисуются события, вызвавшие первую революционную демонстрацию в германском флоте во время мировой войны[1].

После этого Пискатором поставлены были пьесы советских писателей: «Луна слева» Билль-Белоцерковского и «Инга» Анатолия Глебова. В этих постановках он, уделяя меньше внимания технике, чем это было в «Ноллендорфтеатер», давал «политический театр», в той художественной форме, которая присуща театру Пискатора. Особенно сердечный прием встретила в рабочих кругах пьеса «Кули кайзера». «Роте фане» квалифицировала эту постановку как «настоящий пролетарский спектакль».

В конце 1931 года Пискатор уезжает в Советский союз. На базе созданной им зрительской организации и актерского ансамбля возникает «Молодой народный театр», выступающий вплоть до марта 1933 года.

ТВОРЧЕСКИЙ МЕТОД ТЕАТРА ПИСКАТОРА

В марте 1919 года Пискатор выступил с программой «Пролетарского театра», т. е. театра, со всей энергией своих творческих сил включающегося в классовую борьбу пролетариата. Такой театр должен быть «театром политическим», т. е.

[1] Роман переведен на русский язык. Изд. ГИХЛ.

его постановки должны быть пропагандой политических требований и лозунгов революционного пролетариата.

Этой задаче Пискатор отдал тринадцать лет напряженной неутомимой деятельности; его не остановили ни неудачи, ни трудности. Пискатор каждую неудачу превращал в трамплин для нового прыжка. В 1919 году был закрыт «Пролетарский театр». Пискатор организовал «красные обозрения» (1921 г.), затем на огромной сцене-арене «Большого театра» («Grosses Schauspielhaus») поставил «Наперекор всему» («Trotz alledem»). Затем Пискатор был режиссером в социал-демократическом «Народном театре». Совет «Народного театра» уволил Пискатора, тогда он основал свой первый большой театр «Театр Пискатора на Ноллендорфплац»; этот театр потерпел финансовый крах в 1928 году, но уже через год, в 1929 году, возник «Второй театр Пискатора на Ноллендорфплац», просуществовавший полтора месяца. А несколько месяцев спустя Пискатор в «Вальнертеатер» закладывает основу «Молодому народному театру».

Установка Пискатора на создание в капиталистическом государстве революционного «политического» театра представлялась вполне реальной. В большинстве капиталистических стран уже есть предпосылки для организации революционных театров. Но шестнадцать лет тому назад, когда Пискатор выступил со своей программой, многие считали его театр утопией. Такой знающий марксист, как Карл-Август Витфогель, в своих «Заметках на полях к «Пролетарской культуре» полагал, что более или менее продолжительное существование профессионального революционного театра невозможно из-за культурной отсталости пролетариата и цензурных мероприятий буржуазии. По его мнению, в современных условиях существовать мог бы только революционный самодеятельный театр. Даже в «Роте фане» печатались статьи, которые ополчались на осквернение искусства пропагандой. Несомненная историческая заслуга Пискатора в том, что он был одним из первых революционных художников Германии, доказавших возможность существования революционного театра в капиталистической стране (при определенных условиях), что он четко определил его цели и со всей своей творческой энергией боролся за его организацию, осуществление, сохранение и развитие.

Начиная с 1926 года, установка театра Пискатора — распространение социалистических идей также и в рядах буржу-

азной интеллигенции. Пискатор стремился внести смятение в круги буржуазной интеллигенции, стремился усилить процесс разрушения и разложения буржуазных идеалов. Тактика «расслоения» в известной мере обусловливала репертуар театра. Пискатора привлекли следующие темы: милитаризм в империалистическую эпоху («Швейк», «Распутин», «Соперники»), политический карьеризм («Конъюнктура», «Гопля, мы живем»), инфляция и фашизм («Берлинский купец»).

Тактика расслоения получила признание в недавно опубликованном письме Энгельса к Минне Каутской. Энгельс пишет, что в наших конкретных условиях роман главным образом обращается к читателям из буржуазных кругов, не принадлежащим к нам непосредственно; поэтому, по его мнению, даже если автор и не предлагает определенных выводов и решений и иногда даже не становится открыто на одну сторону, все же социалистический тендициозный роман вполне отвечает своему назначению, если он честно описывает реальные отношения, тем самым разрушая условные иллюзии, господствующие над ними, потрясая устои оптимизма буржуазного мира, сея сомнения в непреложности существующего строя.

Энгельс написал это письмо в 1885 году. Конкретные условия в известной степени изменились. И все же задачи революционного театра в период обостренных классовых боев все те же — проводить социалистические идеи и в среде буржуазной интеллигенции, придерживаясь осторожной тактики.

Пискатор ставил исключительно художественные вещи и никогда не культивировал голых агиток. Он говорил совершенно определенно, что политическое и агитационное воздействие зависит от художественности спектакля.

Есть внутренняя логика в том, что, твердо стоя на этой точке зрения, Пискатор подошел к разрешению проблемы использования культурного наследства, в том, что Пискатор взял «Разбойников» Шиллера и поставил их, исходя из революционных взглядов.

Точка зрения Пискатора была совершенно правильна. И в условиях капитализма проблема культурного наследия актуальна для революционного театра.

По мнению Пискатора, создать политический театр — значит создать театр, пропагандирующий конкретные политиче-

ские требования революционного пролетариата, и в то же время создать театр, новый по форме.

Художественная практика и теоретические высказывания Пискатора дают нам достаточно материала, чтобы уяснить себе представление Пискатора о революционном театре. Эти представления образуют связную систему и в корне отличаются от существующих театральных направлений. Это дает нам право говорить о «театре Пискатора».

Пискатор обрабатывал пьесы левобуржуазных драматургов и с политической и с художественной стороны согласно своим представлениям о революционной драме, которая должна лечь в основу революционного спектакля.

Революционная драма прежде всего многосторонне отражает действительность.

Расширение границ пьесы типично для пискаторовской концепции революционной пьесы. Театр Пискатора резко отличается от буржуазных немецких театров этого периода своей революционной целеустремленностью.

Основной принцип революционного театра Пискатора — широкий охват действительности в ее социальных взаимоотношениях, всесторонняя связь изображаемой действительности с прошлым, настоящим и будущим.

Это — принцип эпизации драмы.

Эпизация театра осуществляется Пискатором всеми сценическими средствами, особенно при помощи художественного оформления сцены.

Традиционные декорации, изображавшие «красоты природы», удовлетворявшие пластичностью форм чувство прекрасного в зрителе, не подходили Пискатору. Оформление сцены, созданное его художниками, должно было помочь зрителю ориентироваться в сложной ткани спектакля (глобус, календарь в «Распутине»).

Желание показать то, что окружает людей, и таким образом вскрыть, что их связывает, что тяготеет над ними, совершенно последовательно приводит Пискатора к техническим новшествам, до сих пор неизвестным в истории сцены. «Конвейер» («Laufender Band») в «Бравом солдате Швейке», четыре «конвейера» в «Берлинском купце» дали Пискатору возможность показать окружение действующих лиц в движении, в его изменениях, показать каждый отдельный момент в его конкретном окружении.

В то же время Пискатор слишком односторонне понимает

проблему всестороннего охвата действительности. В сущности он думает, что разрешил задачу, если охватил большой период времени, если показал классовую борьбу в многообразии ее форм.

Для всякого художника заключительная сцена — трудная художественная проблема, так как в ней должны быть сценически разрешены противоречия изображаемой действительности. Это особенно относится к художнику революционному, который борется за свободу пролетариата в капиталистических странах.

Изобразить настоящее и прошлое — это значит показать, что борьба пролетариата за свободу нигде (за исключением Советской России) пока еще не кончилась победой пролетариата, это значит показать, что буржуазия борется с пролетариатом не на живот, а на смерть. В изображении настоящего и прошлого таится опасность, что зритель уйдет из театра под впечатлением страха, подавленный. Этого не должно быть: революционный спектакль должен повышать активность зрителя, должен укреплять в нем веру в победу социализма.

Поэтому революционный режиссер должен использовать все сценические возможности (конечно, оставаясь верным действительности, не искажая, не прикрашивая ее) и найти для спектакля революционный, действенный финал.

В первое время Пискатор искал эмоционально действующих заключительных сцен. В классической трагедии (например, в «Эгмонте») эмоциональное действие заключительной сцены достигается напыщенным монологом героя. Пискатор хочет дать эмоциональность не только через действующих лиц, не только через игру актера.

В «Знаменах» Паке в конце пьесы со всех сторон сцены к телу мертвого революционера склоняются красные знамена,— сцена превращается в густой лес красных полотнищ. Здесь при помощи декоративных средств смерть героя приобретает эмоциональное воздействие, превращается в траурное торжество в память жертв революции.

Позднее Пискатор рассматривал последнюю сцену как идейное завершение спектакля, как показ исторических перспектив. Поэтому ему важно было передать ту идею, что грядущая социалистическая революция опирается на предшествующее революционное движение. Эта идея проходит через большинство его постановок («Разбойники», «Буря над Готландом», «Кули кайзера» и др.). Как раз эти моменты спектакля

вызвали революционные демонстрации. В конкретных условиях классовой борьбы в Германии идея победоносной революции приобрела конкретное и убедительное значение, но фетишизация этого приема представляется нам сомнительной.

Театр Пискатора по существу реалистичен, несмотря на то, что время от времени скатывается к символизму. Пискатор не свободен от ошибки, характерной для революционного рабочего театра,— склонности к абстракции.

Реализм Пискатора по своему стилю отличается от господствующих реалистических театральных направлений, от реализма театра Станиславского, Отто Брама (Германия) или Антуана (Франция).

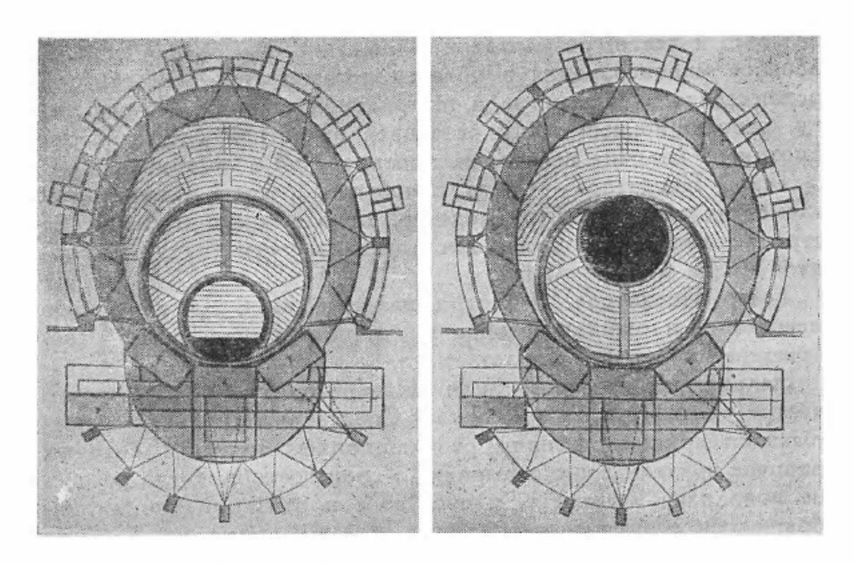
Театр Пискатора пользуется значительно более богагой сценической школой, чем вышеупомянутые театральные направления, он пользуется всеми достижениями современной техники и тем самым расширяет выразительные средства театрального искусства.

Благодаря применению с определенной идейной целью новых и старых театральных приемов сцены и развертывающиеся события в театре Пискатора полны движений, динамики.

Пискатор сделал актера подвижным. Перемещение актера в пространстве стало убедительным пластическим средством для выражения идеи.

Через подвижную сцену Пискатор пришел к новой концепции театрального здания. Пискатор мыслил новый революционный театр как театр, ставящий новые вещи в новом машинизированном здании. Он понял, что его опыты пространственного театра на самом деле разрушали старое театральное здание с тесным и неподвижным зрительным залом, с тесным и неподвижным сценическим павильоном, он понял, что вводил новые элементы в старый, разлагающийся организм. Поэтому Пискатор уже много лет интересуется проектами театральных зданий, разрабатывает планы построек, где подвижными должны быть не только сценические площадки. Сценические площадки должны вращаться вокруг зрителей, но и зрительный зал должен вращаться вокруг сцены, подниматься и опускаться. Для Пискатора, большого мастера техники, техника не самоцель, а один из важнейших приемов для достижения политических и агитационных целей. Техника постановок Пискатора высока.

В то же время характерно, что Пискатор особенно охотно пользовался техническими приемами для целей пропаганды.



ПРОЕКТ ВАЛЬТЕРА ГРОППИУСА, 1926

Без лож, амфитеатра (2000 мест). Соединение арены, просцениума и глубокой сцены, состоящей из 3 частей. При вращении большого первого партерного диска вокруг 180° маленький диск просцениума попадает в центр зрительного зала, становится сценой, которая окружена зрителем. Сцена может быть превращена в экран. Между 12 главными колоннами зала одновременно работают 12 киноаппаратов.

Склонность к технизации сцены переходила у него иногда в сверхтехнику, приводила к тому, что в отдельные моменты техника становилась самоцелью. Можно соглашаться с Пискатором, что в его постановках (особенно в «Берлинском купце») подвижность сцены подкрепляет идейную сторону спектакля; и все же следует отрицательно отнестись к тому, что для осуществления своей идеи он пользовался таким громоздким и сложным техническим аппаратом. В такой односторонней переоценке технического момента в революционном театральном искусстве проявляются «радикальные» принципы сценической «революции», понятые преимущественно как революционизирование формы. Это доказывает, что на Пискатора, на его концепцию революционного театра влияло капиталистическое окружение.

Театр Пискатора в целом представлял собой своеобразное направление революционного театра. Это логически последо-

вательный театр, результат и выражение совершенно определенного мировоззрения в области драматургии, актерского и режиссерского мастерства и театральной техники. По существу, революционный театр оставался целостной системой, несмотря на наличие некоторых противоречий в постановках.

Театр Пискатора — театр самобытный, хотя в некоторых элементах можно найти сходство, правда чисто внешнее, со стремлениями и достижениями других театров (например, театра имени Мейерхольда).

Театр Пискатора, несмотря на колебания, на некоторую нечеткость и ошибки, стойко и неутомимо боролся за освобождение немецкого пролетариата.

Нельзя забывать спектакля «Наперекор всему» в Большом театре(«Grosses Schauspielhaus»). Спектакль несколько раз прерывался криками, пением революционных песен, в которых рабочие зрители громко выражали свой восторг, когда на сцене появлялся Либкнехт, и свое горе и отчаяние, когда изображалось его гнусное убийство. Незабываемы и «красные обозрения», будившие политические страсти, политическое сознание многих и многих пролетариев; незабываемы блестящие постановки театра на Ноллендорфплац, во время которых буржуазной интеллигенции, революционным рабочим были показаны Берлин, его мрачное будущее, его испорченность,— и это в театре, находящемся в самом центре Берлина, там, где бьется пульс общественной жизни.

Пискатор пробудил интерес к революционному театру далеко за пределами Германии, он привлек к нему внимание буржуазных кругов. Он сыграл историческую роль в процессе становления немецкого революционного театра. К традиции «красных обозрений» непосредственно примыкают многие агитпропбригады; более того, для революционного театрального движения и сегодня еще поучительны его принципы постановки крупных революционных исторических драм, его методы политической актуализации театра, методы придания ему эмоциональной насыщенности.

ГЛАВА СЕМНАДЦАТАЯ

РЕВОЛЮЦИОННЫЙ ТЕАТР ГЕРМАНИИ В БОРЬБЕ С ПОЛИЦЕЙСКИМ ТЕРРОРОМ

ПОЛИЦЕЙСКИЙ ТЕРРОР

К концу 1930 года выступления агитпроптеатров были официально воспрещены. Полицейский террор против революционного театра свирепствовал по всей стране, хотя и не везде с одинаковой силой. Были все же такие районы и округа, где агитпроптеатрам давали работать в известных границах.

Так как в Германии в то время не существовало официальной цензуры, то задушить профессиональный революционный театр такими примитивными методами было невозможно. Однако буржуазия находила самые вздорные мотивировки в оправдание репрессий, направляемых против революционного искусства. Например, после тридцати представлений воспрещена была постановка горьковской «Матери» в сценической обработке Бертольда Брехта на том основании, что в этой постановке нет общественной необходимости. А между тем уже вперед запроданы были тридцать спектаклей.

В истории репрессалий против революционного и буржуазно-оппозиционного театра примечательным фактом останется запрещение ставившейся в то время пьесы «Император, папа и мужик» Юлиуса Гейе. Вещь эта шла в «Немецком театре» в декабре 1932 года. Она изображает исторический эпизод: сожжение Иоганна Гуса, показывая, как империя и папство сообща грабят крестьянина. Католические и реакционные общества, при поддержке «Национального фронта», организовали скандальные сцены (обструкцию) во время

спектаклей. Сцена забрасывалась вонючими бомбами. Публика срывала спектакль криками и шумом. Реакционная пресса ругала пьесу ругательски, призывая к эксцессам. Берлинский полицейпрезидиум, формально охраняя «демократию», пригласил представителей дирекции и заявил им, что снимает с себя ответственность за нормальное течение спектакля и возлагает ее на дирекцию. Стоявшие во главе «Немецкого театра» Карл-Гейнц Мартин и Рудольф Беер в свою очередь не хотели нести ответственность,— и спектакли прекратились «сами собой». Так «демократично» ликвидирована была постановка, идейным своим содержанием беспокоившая буржуазию.

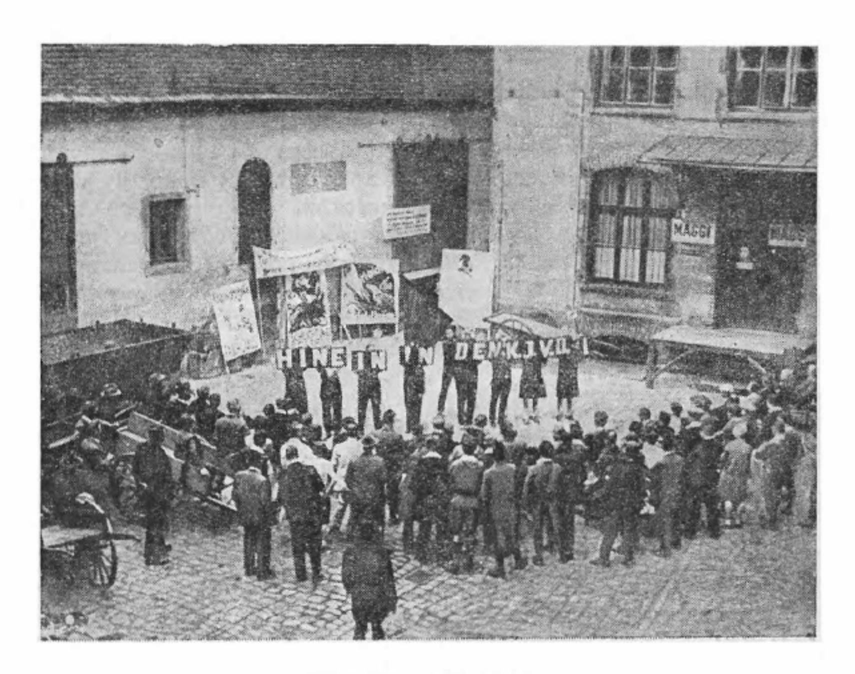
КОНТРНАСТУПЛЕНИЕ РЕВОЛЮЦИОННОГО ТЕАТРА

В борьбе с буржуазными репрессиями революционный театр проявил невероятную гибкость. Он придумывал методы, позволявшие так или иначе продвинуть революционные постановки на сцену, опираясь на живую практику классовой борьбы, создавал новые формы революционного театра; выдвинул целый ряд художественных направлений (Брехт, Вангенгейм, Фридрих Вольф и др.).

На место ушедшего Пискатора выступили «Молодой театр», «Труппа 1931 года» под руководством Вангенгейма, группы района «Зюд-Вест». Сюда еще незадолго до гитлеровского переворота стекались свежие силы. Например, в конце 1932 года «Молодой театр» поставил драму «Чикаго» нового писателя Петера Циге, где дается сильная картина полицейской провокации вроде той, что закончилась казнью Сакко и Ванцетти.

Если в предыдущий период в Германии очень мало писалось настоящих революционных произведений, то в этот период на германских сценах ставились «Высшая мера», «Мать», «Орлеанская дева чикагских скотобоен» Бертольда Брехта. «Мышеловка» Вангейнгейма прошла в Берлине больше ста раз. В новой, осовремененной обработке ставилась пьеса Августа Витфогеля «Кто самый глупый?» (в том числе и «Труппой 1931 года»). И наконец появилась сильная драма из крестьянской жизни «Крестьянин Бец» Фридриха Вольфа.

Наряду с этим «Молодой театр» ставил «Великий план»



«КРАСНАЯ ТРУППА»

Во Франкфурте-на-Майне. Труппа играет пропагандистский номер «Вступай в комсомол»

Бехера в инсценировке. Кроме того, этот театр ставил революционные детские пьесы,— то был зародыш пролетарского детского театра. Все эти пьесы и спектакли даже буржуазной прессой расценивались как интересная и талантливая художественная продукция.

В то же время Брехт, Эрнст Отвальд и другие работали над злободневными обозрениями с пением и музыкой, посвященными пролетарию в стоячем воротничке («Краузе»). Эти ревю примыкали к «красным обозрениям» Пискатора. Здесь, как и там, определенные злободневные факты преподносились в форме сценической дискуссии, в которую вовлекалась и публика. Главное действующее лицо — служащий («пролетарий в стоячем воротничке»), который верит еще в капитализм и его социалистических целителей, но на собственном опыте убеждается в несостоятельности своих взгля-

дов и иллюзий. Разумеется, большая разница между обозрениями Пискатора и обозрениями Брехта, Отвальда. Последние шире задуманы, более развернуты и включают непременным своим элементом «song» (песенку). Иначе говоря, события проходят здесь четкой логической цепью и в то же время — в форме пропагандистской, эмоционально подчеркнутой благодаря музыке. Над этими обозрениями работал в частности Ганс Эйслер, проявивший себя талантливым композитором уже тогда, когда он активно участвовал в работе агитпроптеатров: например, песня «Коминтерн» была им положена на музыку для постановок агитпроптеатра «Красный рупор».

Такой подъем революционного театра объясняется тем, что его организации преодолевали в то время свои ошибки под руководством коммунистической партии Германии и вдобавок усвоили себе новые методы работы, более подходящие к условиям времени.

Прежде всего, в описываемый период сломлен был антагонизм между обоими разделами революционного театра — между театром профессиональным и театром самодеятельным.

Официально руководители самодеятельного театра и раньше уверяли, что самодеятельный театр признает буржуазное наследие и критически его использует. В действительности изучение и критическое использование этого наследия находились в крайне запущенном состоянии. Мало того — самодеятельный театр находился в оппозиции даже к революционному профессиональному театру, скажем — к театру Пискатора, отчасти потому, что он считал линию Пискатора неверной (речь идет о тактике расслоения буржуазных элементов), отчасти потому, что самодеятельные театры отрицали профессиональный.

С другой стороны, Пискатор, который в свое время дал так много самодеятельному театру, в этот период почти не интересовался его развитием. В результате получилось, что, с одной стороны, художественный уровень самодеятельного театра не мог расти в той мере, как это возможно было в данных условиях, с другой — профессиональный театр проходил мимо полезных достижений самодеятельного театра. Вот этот антагонизм и был побежден в описываемый нами период.

Требование художественно квалифицированного спектакля не было абстрактно-эстетическим лозунгом,— нет, оно родилось из практики классовой борьбы. Необходимость вести пропаганду среди слоев, которые не слишком ей поддавались, требовала более глубокого и правдивого, более художественного отображения действительности. Это был один момент. Другой заключался в том, что более высокий художественный уровень в известной мере предохранял революционное искусство театра от полицейского террора: квалифицированное искусство находило себе защитников в широких кругах интеллигенции, протестовавшей против полицейских репрессий. Вот почему в этот период центр тяжести революционного театра продвинулся в сторону театра профессионального, так как привлечение профессиональных актеров скорее обеспечивало известный художественный уровень спектакля. Но и сектор самодеятельного театра не был заброшен,— наоборот, и здесь мы наблюдаем значительное повышение художественного качества.

ПЕРЕСТРОЙКА САМОДЕЯТЕЛЬНОГО ТЕАТРА

Прежде всего самодеятельные театры Германии перестроились в организационном отношении. На конференции Германского рабочего театрального союза (ГРТС), состоявшейся в 1932 году в Хемнице, где суммирован был опыт борьбы революционного самодеятельного театра в условиях ожесточенного полицейского террора, намечены были следующие организационные мероприятия:

Существовавшие до тех пор районы ликвидировались, и вместо них были созданы округа ГРТС, которые в свою очередь разделились на подокруга ГРТС.

Такая реорганизация облегчала сношение правления союза с периферией.

Благодаря такому разделению округа становились более самостоятельными и имели возможность проявить оперативную инициативу.

Ликвидировался центральный орган союза, и вместо него издавались бюллетени отдельных округов, где печатались директивы руководства округа, сводки работы отдельных коллективов округа и рекомендуемый литматериал.

Коллектив ГРТС являлся определенной низовой единицей

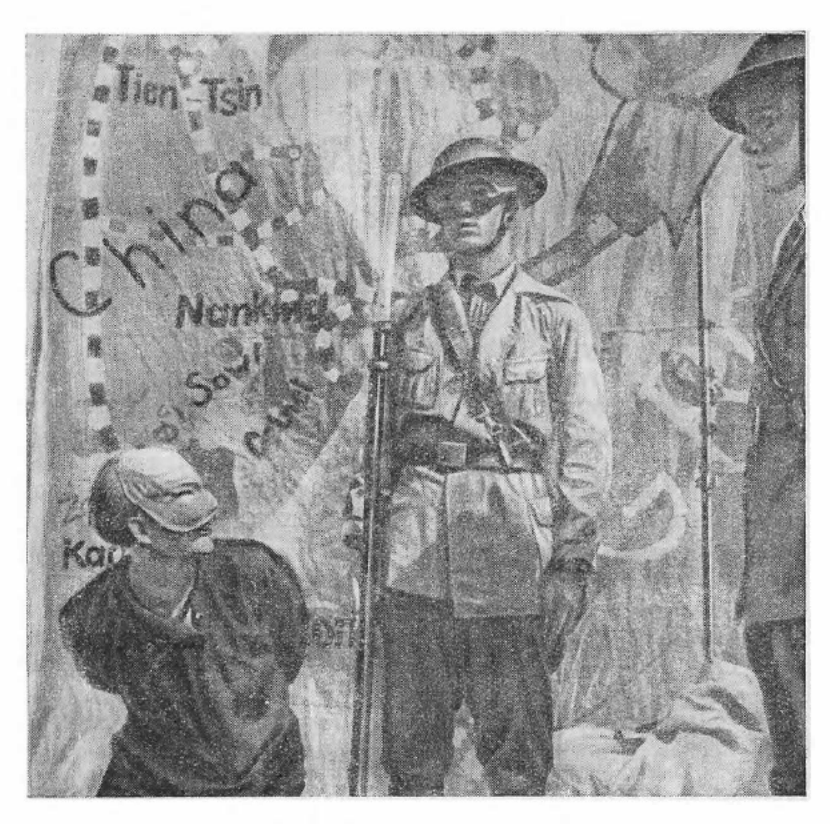
организации. Количество членов коллектива (до сих пор 11) было увеличено до 20. Существовавшая обезличка в работе ликвидировалась, работа была разбита на отдельные секторы: политическое и художественное руководство, методцентр, управление, инструктаж и т. д. Каждый из членов коллектива отвечал за выполнение отдельиых заданий.

Была подвергнута реорганизации система вербовки новых коллективов. Създ отметил необходимость организации коллективов на предприятиях, которые должны быть включены в ГРТС. Такая реорганизация доказывала, что союз в условиях усиления полицейского террора не ослабел, но его деятельность стала более активной. Контрольные цифры для будущего года съезд установил — тысяча коллективов и 20 тысяч членов.

В действительности подавляющее большинство революционных самодеятельных театров вынуждено было перейти на нелегальное положение. И все же многим театрам удавалось играть, проводя революционную пропаганду. Эти театры отличались особой изобретательностью, используя всякую возможность выступления незаметно для полиции. Вот пример:

Битком набитый перрон берлинского метро. В бушующей толпе пассажиров неожиданно падает человек,— с ним обморок. Люди теснятся вокруг несчастного, и по этому поводу вспыхивает разговор. Один из пассажиров восклицает: «Безработный!» Другой рассказывает историю этого несчастного. Третий вмешивается в дискуссию, вскрывая социальную несправедливость буржуазного строя. Еще один развивает программу «Третьей империи», программу национал-социалистов. Вмешивается его сосед, разделывает национал-социалиста «под орех» и излагает принципы коммунистической партии. Когда пассажиры входят в подлетевший поезд и, сидя в нем, раздумывают по поводу пережитого случая и по поводу дискуссии, ни они, ни тут же стоящий шуцман не представляют, что и обморок, и дискуссия были простой инсценировкой, что они присутствовали при спектакле запрещенной берлинской агитпроптруппы, работающей в условиях буржуазного террора.

Но и другие театры, имевшие возможность играть легально, поневоле должны были бороться за эту легальность всякими хитростями. Вот что рассказывает Фридрих Вольф из собственной практики.



«ОТ НЬЮ-ЙОРКА ДО ШАНХАЯ»

Агитпьеса Фр. Вольфа. Постановка агитколлектива «Зюд-Вест». Характерное разрешение декоративного фона. Маски действующих лиц

Во время папеновского «гражданского мира» еще в конце февраля, когда канцлером был Гитлер, в условиях жестокого полицейского контроля, театр «Зюд-Вест» показывал в присутствии тысячи двухсот рабочих агитационную пьесу «От Нью-Йорка до Шанхая». Там была сцена разложения армии,— как заключенный работник компартии разъясняет положение двум солдатам... в Китае... во время японского нашествия. Когда гитлеровские надзиратели подошли к помосту, актер, играющий коммуниста, снял маску и говорит: «товарищи, соблюдайте спокойствие и самообладание: ведь дей-

ствие происходит не в Германии, стране спокойствия и порядка, но далеко-далеко в Китае, в Шанхае». Тут все актеры, игравшие китайцев,— конечно, «совершенно случайно» — снимают маски и предстают как немецкие пролетарии. Эффект всякий раз получался громадный.

Здесь перед нами один из бесчисленных примеров, как присутствие духа и находчивость актеров помогают им одурачить полицию.

Указание на маску, т. е. на сценический реквизит, предохраняло спектакль от полицейских репрессий, и тут же, путем обнажения лица, обнаруживалась актуальная связь, существующая между постановкой из жизни Дальнего Востока и родной Германией. Так, безобидный сам по себе и совершенно обычный игровой прием — актер снимает маску — приобретает в постановках агитпроптеатров, благодаря определенной связи с борьбой против полицейского террора, новые стороны, по-новому действуя на зрительские массы.

Несмотря на неслыханный террор, направленный против пролетарской культуры, Германский рабочий театральный союз в тот период не был разбит, его революционный энтузиазм не был сломлен. За последние три месяца 1931 года — при систематических запретах — 14 берлинским труппам удалось выступить 189 раз. Они добились значительных конкретных успехов: завербовали 900 новых членов, 300 подписчиков на газеты и журналы, продали 1600 брошюр и собрали 330 марок.

ГРУППА «ЗЮД-ВЕСТ» И ФРИДРИХ ВОЛЬФ

Группе «Зюд-Вест», одной из немногих, разрешалось выступать легально,— тем более, что ее высокая художественная квалификация признавалась даже буржуазной прессой.

Руководил ею Фридрих Вольф. Когда-то он дебютировал экспрессионистской вещью «Это ты», написанной в филантропически-пацифистском духе. Теперь он давно уже работает в движении революционного театра. Мы видим его докладчиком на исторической конференции Рабочего театрального союза (1928 г.), когда им выдвинута была формула: «Искусство есть оружие». Мы знаем его как автора программной декларации «Группы молодых актеров» (1929 г.), где

он доказывал необходимость актуального, критически заостренного, злободневного искусства. Мы знаем его как автора драмы «Колонна Хунд», поставленной одним из театров Рабочего театрального союза под режиссурой Вангенгейма, и пьесы «Цианкали», с успехом исполнявшейся «Труппой молодых актеров» в Германии и в Москве.

В Советском союзе Вольф известен как автор «Матросов из Каттаро», пьесы, с большим успехом проходившей в театре ВЦСПС в сезоне 1932/1933 года.

В ранних своих драмах (до 1926 года) Вольф стремился, вскрывая отрицательные стороны капитализма, подорвать веру в вечность буржуазного строя. В «Колонне Хунд» бывший офицер-фронтовик учреждает «социалистическое» общество для обработки невозделанной топи. Работу, проделанную «колонной», губит конкурирующий с нею капиталист, поддерживаемый правительством. Таким образом, пьеса показывала, как общественно-полезные начинания растаптываются капитализмом и правительством капиталистов и помещиков, если не отвечают интересам капитализма. В драме «Цианкали» показано, как погибают многие тысячи женщин из рабочего класса и мелкой буржуазии из-за варварского применения к ним § 218, в то время как женщинам буржуазного класса аборт фактически разрешен.

Драмы, рисующие поражение революционных восстаний,— «Матросы из Каттаро» (неудачная попытка восстания австрийских матросов под конец мировой войны) или «Бедный Конрад» (одно из ранних произведений Вольфа, где написано, как потоплено было в крови крестьянское восстание «Бедного Конрада» в Вюртемберге в 1526 году) — со всей резкостью разоблачают ложь, вероломство, изображают зверское вооруженное насилие, к которому прибегают правящие группы для спасения своего господства. В то же время перед нами отвага, героизм, искренность людей, ведущих за собой угнетенные массы.

Все эти драмы отличались силой и большой театральностью, и видно, что автор стремился основательно, всесторонне охватить материал. Характерно, что Вольф никогда не давал поверхностной карикатуры на действующих лиц из правящих классов, но всегда старался вскрыть те силы, на которые опирается противник.

Вместе с тем, мы в свое время отмечали при анализе «Цианкали» недостатки вольфовской драматургии: у него

оставался в известной мере изолированным индивидуальный конфликт и недостаточно четко указывался путь революционного разрешения социальных конфликтов.

Когда такого типа драматург встречается с самодеятельным театром, ему приходится перестраивать определенным образом свои художественные методы. Так и поступил Фридрих Вольф, заимствуя от движения агитпроптеатров. Нужно также отметить, что Вольф в своей совместной работе с агитпроптеатрами ориентировался на их традиции, а не выбрасывал эти традиции за борт, как поступают иные «радикалы».

В 1931 г. Вольф организует агитпропколлектив «Зюд-Вест» в Штуттгарте.

Предоставим Вольфу слово для описания работы, проделанной им совместно с группой «Зюд-Вест».

Фридрих Вольф

РЕПЕРТУАР ГРУППЫ «ЗЮД-ВЕСТ» (ШТУТГАРТ).

«ГДЕ ПРОЛЕГАЕТ ФРОНТ?»

Мы должны были разоблачить перед пролетариями обман СПГ, лживость гинденбурговской демократии и четко показать им, где «истинный фронт»». На помощь пришел конкретный случай: стачка мессингенских заводов. Пауза. Когда стало известно о вторичном снижении заработной платы по приказу диктатуры Брюнинга, рабочие собрались, чтобы проголосовать вопрос о немедленном объявлении стачки. Но реформистский завком уговорил рабочих отложить голосование на обеденный перерыв: он пока что сам похлопочет перед дирекцией, чтобы не снижали ставок. В результате переговоры велись с отдельными цехами, «смутьяны» были выброшены с завода, и затем было проведено основательное снижение ставок.

Пьеса, представлявшая попытку дать диференцированную картину предательства со стороны завкома, представить сложные процессы классовой борьбы в наглядной форме, занимала целый вечер, хотя в ней играли значительную роль элементы, характерные для эстрадной сценки: выходная песня и «song» в узловых пунктах действия.

Сплошное действие со сквозными индивидуализированными персонажами придавало этой агитационной пьесе характер рабочей драмы. Пьеса шла целым вечерним спектаклем (продолжительность — час), состояла из четырех коротких интермедий (songs).

После третьей картины устраивался антракт для агитации за подписку на партийную прессу и за вступление в организацию. Тут же — полити-



СЦЕНА ИЗ ПЬЕСЫ «ГДЕ ПРОЛЕГАЕТ ФРОНТ?»

Автор Фр. Вольф. Агитколлектив «Зюд-Вест». Производственное совещание.

ческий доклад о текущем моменте и принятие резолюции против запрещения пьесы, за свободу демонстраций и за амнистию для наших политзаключенных.

Доклад и резолюции вводили непосредственно в четвертую картину: общезаводское собрание. Тут делалась попытка слить в одно целое сцену и зрительный зал.

ДЕКОРАЦИИ К ПОСТАНОВКЕ «ГДЕ ПРОЛЕГАЕТ ФРОНТ?»

Задником служил раздвижной занавес. На нем гигантскими буквами — слова Августа Бебеля[1]: «Не может быть равной политической свободы, когда господствует экономическое неравенство» (Бебель, Наши цели.) Бока сцены закрыты были двумя большими плакатами с надписями: на одном — из Ленина: «Либо смелый, отчаянный и бесстрашный шаг— либо погибай, умирай голодной смертью» (Ленин — речь о роспуске учредительного собрания 6 января 1918 г.); на другом — «Недостойны и жалки рабочие, позволяющие с собой обращаться как с канальями, не

[1] Это изречение было направлено по адресу социал-демократов их собственным вождем Бебелем.

дерзающие поднять оружие на своих притеснителей» (выступление Бебеля на съезде социал-демократической партии в Иене).

Оба плаката поддерживались знаменосцами, стоявшими по бокам подиума, и приспособлены были для перемены позунгов. Когда кончалась картина, каждый знаменосец разворачивал большое красное знамя, актер быстро подхватывал концы — и «задний план» закрывался, открывая «авансцену» для интермедий и песенок.

«ОТ НЬЮ-ЙОРКА ДО ШАНХАЯ»

В этой пьесе автор стремится прежде всего доказать то положение, что всякая империалистическая война, в том числе и война на Дальнем Востоке, касается рабочих всех стран, что она представляет собой одну из самых гигантских форм капиталистической эксплоатации, что она заставляет пролетариев, работающих в военной индустрии, ковать оружие против собственных товарищей по классу. Второе было — указать пути от стачки транспортников к восстанию.

Так как нужно было показать интернациональный характер военной индустрии и защитную деятельность международного пролетариата во всей ее широте, для пьесы избран был жанр обозрения.

Действие должно было происходить приблизительно в двадцати пунктах: Нью-Йорк, Детройт, Калькутта, Германия, Хабаровск, Марсель, Шанхай.

Пьеса строилась так: параллельные сцены, короткие сценки-молнии, танцы, хоры, голодные походы и сцены из окопной жизни.

Оформление было до крайности просто: колоссальная географическая карта Дальнего Востока, с Восточно-Сибирской дорогой и вехами японского похода на Советский союз. По бокам сцена была ограничена двумя статуарными масками: маска предпринимателя (под одной шляпой двойная голова белого и желтого капиталиста), с другой стороны — на шесте громадная отрубленная голова кули. Обе маски соединены были толстой веревкой, делившей сцену на просцениум и задний план.

Пьеса была впервые поставлена 2 сентября 1932 г. в Штутгарте, во время демонстрации против империалистической войны. Полицейпрезидиум не разрешил выступать на демонстрации иностранным ораторам. Английского матроса, участника последнего восстания в шотландских водах, выступавшего на антиимпериалистическом конгрессе в Амстердаме, даже через границу не пустили. Во время спектакля сцена, где японские солдаты отказываются стрелять в китайских солдат, вызвала неописуемый восторг у десяти тысяч рабочих, заполнявших крытый рынок. Пьеса прошла 42 раза.



16 STUNDEN BOMBEN AUF SCHANGHAI

16 Stunden Bomben auf Schanghai,
Mitten in die Kuliviertel von Schapei,
In die Elendsquartiere, die Bambushütten,
Frauen und Kinder zerfetzt und zerschnitten . . .
Aber von den Fremdenvierteln von Schanghai
Sieht man, wie drüben aufflammt Schapei,
Hört man nachts Gewehrfeuer rattern,
Sitzt man hinter Tanks und Stacheldrahtgattern,
Man ist dabei und ist nicht dabei
In den Fremdenkonzessionen von Schanghai.

16 Stunden Bomben auf Schanghai,
Mitten in die Kuliviertel von Schapei,
Bombe auf Bombe, die Straßen brennen,
In Todesangst Frauen und Kinder rennen.
Dorthin zu den sicheren Konzessionen,
Wo auch Chinesen, *reiche* Chinesen wohnen:
Abgesperrt! Stacheldraht! Maschinengewehr!
Zurück, Ihr Kulis, ins Flammenmeer!
Ihr seid dabei, Ihr seid *immer* dabei
In den Fabriken, den Gruben, den Flammen von Schanghai.

16 Stunden Bomben von Schanghai,
Kein Papst wettert gegen *die* Tyrannei,
Kein Völkerbund wagt es, dazwischen zu schlagen,
Keine Friedenskonferenz wagt ein Wort zu sagen . . .
Und doch, kein einziger Todesschrei
Ging verloren unter den Bomben von Schapei,
Millionenfach dröhnt jeder Bombe Krepieren
Dort, wo Arbeiter und Bauern sich formieren:
Bald, Genossen, sind wir *alle* dabei
VON NEW-YORK bis Kalkutta,
Von Berlin BIS SCHANGHAI.

Druckerei AG., Stuttgart

ПРОГРАММА АГИТКОЛЛЕКТИВА «ЗЮД-ВЕСТ»
к постановке «От Нью-Йорка до Шанхая»

Что же дало агитационное искусство самому Вольфу?

В процессе совместной работы с агитпроптеатром Фридрих Вольф научился тесно связывать искусство с практикой революционной классовой борьбы, превращать конкретные случаи жизни через их показ на сцене в убедительные агитационные аргументы. Он научился пользоваться такими мелкими фактами для доказательства органической необходимости революционного выхода. В этом смысле оказались чрезвычайно полезными художественные формы, выработанные агитационным искусством: документальность, статистика, обобщающие резюме, музыкальная интермедия, прямое обращение к публике, вовлечение публики в действие, «демонстративный» характер игры, заострение спектакля на решающем вопросе, обращенном к зрителю: «Где пролегает фронт?»

Сюда же относится включение в пьесу политического доклада.

На этой работе Вольф развернул свое умение искусно вплетать различные элементы в единое действие, чего агитпроптеатры не умели или не хотели делать до него, хотя задолго до того намечалась уже тенденция к более широкой и обобщающей организации материала: возьмем хотя бы жанр «доклада», который культивировался «Красным рупором» с 1930 года.

Так возникла наконец «рабочая пьеса». Она существовала еще на заре рабочего театра. Двадцатилетнее развитие прошло недаром. Если в самом начале «рабочие пьесы» были совершенно неприемлемы идеологически, то теперешние рабочие пьесы проникнуты и насыщены были боевым революционным духом. Они были значительно богаче, живее, эластичнее по форме. Вместо прежнего однообразия и серости формы, вместо заведомо ограниченного житейского материала теперь перед нами широкое отображение жизни, с большим разнообразием элементов. Если когда-то «рабочая пьеса» стояла на крайне низком идейном уровне,— теперь она значительно выше, она стремится расширить духовный горизонт зрителя, исходить из позиций научного социализма. Эта «рабочая пьеса» питается опытом театра Пискатора, а также долголетним опытом агитпроптеатров и тем, что было ценного в других художественных направлениях революционного театра (Бертольд Брехт и Вангенгейм).

Это легко проследить в драме «Христиан Бец» Фрид-



«ОТ НЬЮ-ЙОРКА ДО ШАНХАЯ»

Маски. Труппа «Зюд-Вест».

риха Вольфа, написанной незадолго до захвата власти Гитлером и с успехом поставленной коллективом «Зюд-Вест».

Прежде всего нужно отметить актуальность темы. В драме показано вымирание крестьянства, за последние годы происходящее в Германии с невероятной быстротой в связи с экономическим кризисом. (По недавно опубликованным статистическим данным за несколько лет разорилось около 400 тысяч малоземельных крестьянских хозяйств.) Разработка этой темы имела громадное политическое значение, так как одной из главных задач, поставленных перед членами германской компартии, была пропаганда среди крестьянства, в об-

щем недостаточно энергично проводившаяся в предыдущие годы. Заслуга Вольфа в том, что он один из первых отдал в распоряжение КПГ оружие искусства, чтобы охватить пропагандой крестьянские массы [1].

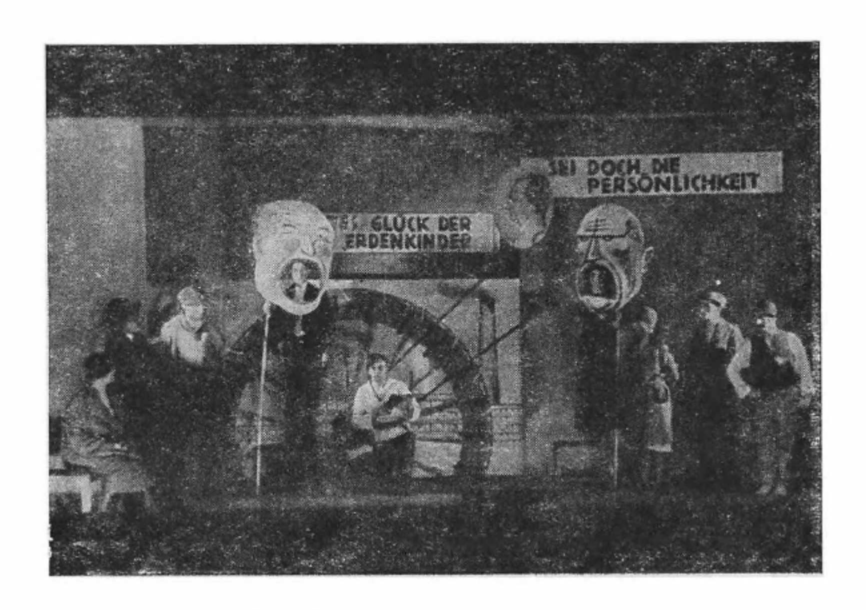
Чтобы иллюстрировать разорение малоземельного крестьянства и его усилия спастись от этого разорения, Вольф выбирает сильную, захватывающую ситуацию. У крестьянина Беца нет денег на уплату долгов и налогов. В залог должна пойти его последняя корова. Он хочет сохранить ее насильно, перекидывает веревку от коровы через крышу хлева и привязывает к своей кровати. Когда он убеждается, что коровы этим не спасти, он пробует сослаться на закон, по которому вещи первой необходимости не должны отбираться в залог. В момент вынужденной самообороны он убивает представителя исполнительной власти — и убеждается на собственном примере, что суд существует для защиты интересов правящих классов. Так как история с Бецем вызывает в крестьянской массе страшное возмущение, буржуазный суд пытается обезвредить крестьянина: совершенно здорового человека объявляют сумасшедшим и помещают в дом умалишенных.

Таким образом, перед нами убедительная картина, показывающая, что мелкому крестьянину нечего ждать помощи от правительства капиталистов и помещиков, что ему не поможет и индивидуальный террор. Пьеса убедительно доказывает, что помочь ему может только коллектив, что у рабочих и крестьян интересы одинаково направлены, что совместная борьба рабочих и крестьян может облегчить положение малоземельного крестьянства.

Пьеса построена на сквозном действии, на многосторонней обрисовке индивидуализированных человеческих фигур. Особенно богат содержанием образ самого Беца. Но в то же время чрезвычайно удачно использованы элементы театральной практики Пискатора. Вольф пишет целый пролог, значительно расширяющий рамки поведения крестьянина Беца в борьбе за корову. Пролог наглядно рисует общее положение германского крестьянства, привлекая статистические данные, описывая поддержку, оказываемую крупным помещикам со стороны правительства.

---

[1] Напомним кстати, что Вольф и раньше занимался крестьянским вопросом: в его драме «Бедный Конрад» изображен эпизод из эпохи крестьянских войн в Германии.



«МЫШЕЛОВКА». «ТРУППА 1931 г.»

Постановщик Вангенгейм (Милый театр, Берлин). Надпись: «Высокое счастье людей земли—личность». Портрет Гете.

Однако для расширения рамок действия используется не кино, как у Пискатора, но театральная техника агитпроптеатров. Например, у Вольфа показана юридическая необеспеченность мелкого крестьянства. Крестьянин продает быка. Судебный исполнитель задерживает его на рынке и отнимает вырученные деньги в уплату долгов и налогов. Это дано не в рассказе, а в показе. Люди, слушающие эту историю, сами же ее и разыгрывают. Это делает эту сцену конкретной и осязательной.

Отдельные части пьесы эмоционально и идейно резюмируются в песенке, четко формулирующей идейный экстракт всего театрального представления.

Все эти средства идейно обогащают пьесу, в то же время не позволяя, как это было в произведениях экспрессионистов, подменять живых людей представителями понятий и чувств, конкретную действительность — абстракцией.

Другое специфическое направление в революционном театре представлено и разработано было «Труппой 1931 года» под руководством Вангенгейма, причем и это направление тесно примыкало в своем развитии к искусству агитпроптеатров. Так как руководитель труппы Вангенгейм не предоставил автору необходимых материалов, т. е. пьес, исполнявшихся труппой (пьесы, по его словам, недостаточно разработаны), это направление может быть охарактеризовано лишь в самых общих чертах.

Наибольшим успехом пользовалась среди постановок труппы «Мышеловка». Пьеса трактует тему маленького человека, развенчивая мелкобуржуазные иллюзии, мешающие так называемому «пролетарию в стоячем воротничке» распознать, что и он — пролетарий, что судьба его решается в общей борьбе пролетариата против капитала. Пьеса поставлена в форме обозрения, на манер агитпроптеатров, и состоит из коротких, молниеносных сценок (Blitzezene), чрезвычайно остро подающих определенную ситуацию.

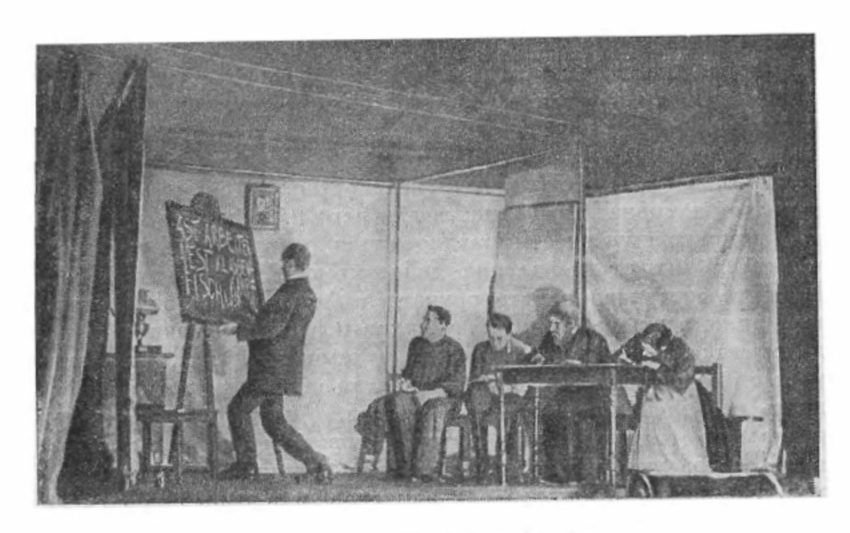
ТЕАТР БРЕХТА

После «Высшей меры», после «Матери», едва находивших доступ к буржуазному зрителю благодаря своей заостренной революционный тенденции, Брехтом написана была «Орлеанская дева чикагских скотобоен»[1].

В этой драме он углубляет мотив «happy end». Пьеса рисует бешеную конкуренцию между капиталистами, нажим капиталистов на рабочий класс и показывает, как буржуазия использует Армию спасения, чтобы ослабить боеспособность пролетариата. Особенно проявляет себя честная крестьянская девушка — офицер Армии спасения,— сильно и искренно верящая в бога и милость божию. Эта искренность сообщает ей высокое красноречие, ее словам — высокую убедительность. Но в конце концов девушка, по имени Иоанна, уясняет себе преступность целей, которым она служит, и делает попытку итти вместе с пролетариатом против капитализма. При этом она погибает. Но капиталисты используют смерть Иоанны, сочинив легенду о том, будто она умерла за веру и государство. Так Иоанна чикагских скотобоен «канонизируется» в интересах буржуазии, как некогда Жанна д'Арк, которая сра-

---

[1] Берг Брехт, Эпические драмы, ГИХЛ, 1934.



«МАТЬ» БЕРТА БРЕХТА
Сцена с учителем

жалась за народную свободу, а была канонизирована в интересах правящего феодализма.

Драма Брехта сильна изображением героев капиталистической эксплоатации. Сильно нарисована фигура Иоанны, деревенской девушки, которая всецело в плену буржуазных иллюзий. Отточено антирелигиозное острие пьесы. Но слабо показан рабочий класс, его взаимоотношения с буржуазией. Формы экономической конкуренции между отдельными капиталистами оказываются по Брехту продуктом представлений и идей, лично присущих капиталистам, а не продуктом объективных экономических и политических отношений. Конкуренция обостряется не только потому, что один капиталист хотел бы завладеть всем миром, но и оттого, что сопротивление эксплоатируемых масс вызывает все новые формы эксплоатации. А между тем эта связь у Брехта не вскрыта.

Брехт, как Вангенгейм и Фридрих Вольф, проявляет большой интерес к фигурам из промежуточных классов — и совершенно правильно, так как начиная с 1930 года эти слои усиленно фашизируются, и завоевание их для революции имеет большое политическое значение. Заслуга Бертольда Брехта в том, что он первый с достаточной широтой и детально-

стью поставил проблему фашистской демагогии, поставив ее в центре драмы «Длинноголовые и круглоголовые». Племя «чухов» предрасположено к ростовщичеству, эксплоатации бедноты. Господствующее в этой стране другое племя — «чихов» — добивается того, чтобы чухи были выделены как чужеродные элементы в стране. Правительство, которому угрожает революция, сознает выгодность для него подобного рода идей: они помогут ему внести раздвоение в революционные массы и отвлечь их от выявления действительных эксплоататоров. Правительственная власть вручается Анджело. Проводя свои принципы в жизнь, уничтожая чухов и защищая чихов, он запутывается в конфликтах между чухами и чихами. Не успевает он разрешить эти конфликты, как обнаруживается полезность его идей для правящего класса. Революционные массы раскалываются на чихов и чухов, — повстанцы терпят поражение. Теперь уже нет необходимости в делении на чихов и чухов. Принципы Анджело сделали свое, и в финальной сцене господа чихи и чухи самым дружелюбным образом пируют за общим столом, в то время как во дворе замка вешают повстанцев — и чихов и чухов.

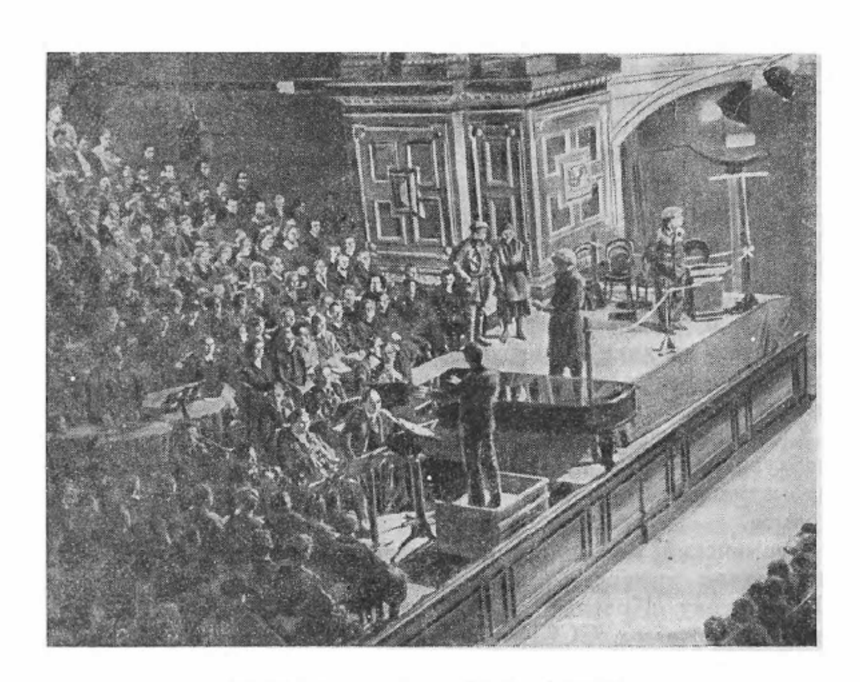
Уже краткий пересказ содержания свидетельствует о том, что Брехт в этой пьесе совершенно правильно и сценически выразительно охватил объективное значение фашизма.

«Орлеанская дева» в сокращенном виде передавалась по радио в сентябре 1932 года; намеченные спектакли в Дармштадте, Эрфурте и в берлинском «Народном театре» не состоялись из-за уличного террора со стороны гитлеровцев. А уж, конечно, не могло быть и речи о постановке «Длинноголовых и круглоголовых».

Как мы видим, Брехт берет все более острые, центральные темы, теснейшим образом связанные с конкретной практикой классовой борьбы германского пролетариата. При этом здесь Брехт не преодолел еще известной абстрактности в разработке своей тематики, а также ошибок в изображении революционной борьбы пролетариата (особенно в «Высшей мере» и «Орлеанской деве»).

Но драматургия Брехта имела еще и другое значение для революционного театра: она вырабатывала в своей художественной практике определенное художественное направление. Особенно это заметно в «Высшей мере».

Вкратце напомним содержание пьесы.



«ВЫСШАЯ МЕРА» БЕРТА БРЕХТА
Постановка режиссера Дудова. Хор.

Четырем товарищам дается задание отправиться в Китай на помощь китайской революции. Молодой товарищ — китаец — делает ряд ошибок. Наконец обстоятельства складываются так, что молодой товарищ должен быть убит для спасения революционной организации, руководящей восстанием.

Сам по себе увлекательный сюжет укладывается Брехтом в дидактические формы. Его не интересует изображение захватывающих событий, — для него важно продемонстрировать принципы революционной тактики. Поэтому факты у него не просто разворачиваются в драматической форме; нет, трое товарищей, по возвращении из Китая, отчитываются перед контрольным хором, рассказывая о происшедшем. Контрольный хор дает оценку действия товарищей и разъясняет принципы революционной тактики.

Мы видим здесь, как начальная форма революционного обозрения — форма дискуссии (вспомним «красные обозре-

ния» Пискатора, многочисленные постановки самодеятельных театров) — воспроизводится Брехтом в философском аспекте и вливается одним из элементов в профессиональный театр.

Рассказ о событиях тут же драматизируется. Например, товарищи рассказывают: мы прибыли в Китай, встретили там своих товарищей,— и сразу, на месте, переходят к драматическому действию. Их прибытие в Китай разыгрывается, причем товарищи изображают различных действующих лиц, смотря по эпизоду. Точно так же работали агитпроптеатры: сначала о чем-нибудь рассказывается, а затем содержание рассказа (доклада) разыгрывается, причем актеры агитпроптеатра в разные моменты действия исполняют разные роли, меняют маски и костюмы.

Особенно часто применялся этот принцип у советских «синеблузников». Те же принципы, главным образом принцип драматизации рассказа, культивировались в постановках трамов.

Германский революционный театр встретился с советским искусством во время германских гастролей «Синей блузы». В 1931 году «Красный рупор» гастролировал в Советском союзе; приезжали в СССР и другие театры. Все это безусловно влияло на развитие описанных нами принципов в германском революционном театре. И Брехт заимствует опыт самодеятельного театра, используя его в театре профессиональном весьма осторожно, умно и глубоко. Драматизация рассказа в «Высшей мере» не повисает в воздухе, но органически включается в структуру пьесы. Трое товарищей отчитываются — и отчет превращается в драматизированный рассказ.

«Трехгрошевая опера» («Опера нищих»), принадлежащая Брехту, пользовалась сенсационным успехом в частности из-за своих формальных новшеств; в том числе сыграло роль введение песенок (songs). С того времени songs стали неизменным элементом брехтовской драматургии, и не только его, но и других революционных драматургов и режиссеров. Так, мы встречаем songs в некоторых постановках Пискатора, например, в «Берлинском купце». Мы видим их в последних драмах Вольфа («Христиан Бец»). Начатки таких же songs встречаются и в драме Зархи «Улица радости».

Исторически использование вокальных номеров, куплетов ведет начало от водевиля,— в Германии главным образом от «Народного театра», от театра Фердинанда Раймунда, от театра Людвига Анценгрубера. У этих авторов куплет встав-

лялся и в серьезные пьесы, через него высказывались серьезные, зачастую «философические» мысли. Правда, это отдаленная линия наследования, но в современном театре Брехт снова встретился с песенкой в самодеятельном театре. Вокальный номер привился и в революционном рабочем театре, опять-таки под впечатлением гастролей «Синей блузы», строившей свою работу на диалоге вперемежку с пением. Но и в этом случае Брехт углубляет художественную технику рабочего театра. Он вводит вокальный номер не просто для того, чтобы оживить спектакль, развлечь зрителя, дать ему новое впечатление. В его песенке резюмируются идейное содержание определенной фазы действия, определенные взаимоотношения между действующими лицами. Песенка синтезирует, обобщает, резюмирует, поучает, фиксирует все предыдущее в ясных и четких формах и формулах, встречая эмоциональную поддержку в музыке. В этом смысле песенка, используемая в революционном профессиональном театре, возвращается, обогащенная, в самодеятельный театр. Вокальный номер в самодеятельном театре за последний период становится гораздо углубленнее и богаче в сравнении с куплетом начального периода.

«Высшая мера» поставлена была как «массовое действо» на музыке Ганса Эйслера, под режиссурой Дудова. Выступления контрольного хора исполнялись массовыми хорами берлинских революционных организаций. Это еще одна примечательная сторона постановки: благодаря массовым хорам возможно было широчайшее использование актива самодеятельного искусства, который на практике тесно и непосредственно связывался с профессиональным театром. В то же время получала новый плодотворный стимул культура революционного хора. Наконец, снова была поставлена проблема массового действа, в первые годы после войны занимавшая по преимуществу социал-демократические художественные организации и (за исключением постановки Пискатора «Всему наперекор») выпавшая из поля зрения революционного театра.

В историческом плане театр Брехта представляет интересную попытку применить опыт самодеятельного театра в профессиональном в более тонкой и обогащенной форме.

Брехт как режиссер давно уж тяготел к разработке традиций народного театра. В таких постановках, как «Жизнь Эдуарда II» (драма, написанная им совместно с Лионом Фейхтвангером), он пытался дать спектакль в стиле «mori fat». Однако такая постановка в своем использовании тради-

ций народного театра представляла лишь изощренную игру в примитив. Впоследствии, когда Брехт старался найти такие изобразительные средства, которые с максимальной четкостью выявляли бы смысл событий, причем заимствовал художественные приемы, разработанные агитпроптеатром,— примитив перестал быть стилистической забавой.

Г Л А В А   В О С Е М Н А Д Ц А Т А Я

ИСТОРИЧЕСКОЕ ЗНАЧЕНИЕ РЕВОЛЮЦИОННОГО ТЕАТРА ГЕРМАНИИ

В начале книги мы уже указывали, какие задачи ставило перед собой движение экспрессионистского театра: вывести буржуазный германский театр из состояния распада, в котором он находился, начиная с 900-х годов. Мы указывали также, что экспрессионизму не удалась его задача. Наоборот, продолжающееся вырождение экспрессионистского театра подготовляло почву для еще более ускоренного, усиленного разложения.

Мы видели дальше, что после разложения экспрессионизма вопрос о подъеме германского театра вообще уже не ставился. Мы видели, как театр автоматически катился со ступени на ступень.

Одновременно мы видели, как революционный театр доказал практически, что он в состоянии разрешить задачу, неразрешимую для буржуазного театра.

Буржуазный театр все больше превращался в коммерческое предприятие. Он направил свои усилия на производство определенного количества самого дешевого, банального идеологического товара.

В противоположность этому революционный театр, несмотря на слабую материальную вооруженность, все больше и больше повышает качество, художественную ценность своей продукции, изобретает и изыскивает все новые средства, приемы и направления, оттачивая свое оружие в процессе практической классовой борьбы. Чем выше качество, тем больше пропагандистская сила революционного театра, тем более полезным оружием становится этот театр в борьбе пролетариа-

та. Реальные его успехи в борьбе за качество были исключительно велики. Нельзя сравнить начальные работы Пискатора в «Пролетарском театре» с постановками на Ноллендорфплац, нельзя сравнить и первые выступления самодеятельного театра с тем, что проделано было за последние годы лучшими агитпроптеатрами («Красный рупор», «Тревога», «Колонне Линкс») или труппой «Зюд-Вест» под руководством Фридриха Вольфа.

Лучшие представители буржуазного искусства то-и-дело попадали в плен старых идеологических представлений, искажая действительность в интересах господствующего класса. За последние годы эти искажения стали принимать все более реакционный характер. Сильно пошла в рост поповщина — практика религиозной маскировки действительных отношений.

С другой стороны, революционный театр все больше освобождался от регрессивных буржуазных иллюзий. В его постановках все чаще отражались реально существующие отношения, отражались контуры будущего социалистического мира.

Мы видели, как течение экспрессионизма все больше утопало в дебрях отвлеченного изображения людей, чувств и страстей. Мы видели, как после распада экспрессионизма идейная абстракция сменяется односторонним изображением изолированных личностей.

В практике революционного театра также чрезвычайно сильна была тенденция к воплощению идей, но в процессе развития революционный театр успешно боролся с этими абстракциями. Постепенно как Пискатор, так и фронт самодеятельного театра достигают в своей работе все большей конкретности в изображении исторического своеобразия событий и фактов.

Буржуазное искусство служило интересам буржуазии, «аполитично» замалчивая решающие процессы современности, классовую борьбу пролетариата с капиталом. Это умышленное самозамыкание буржуазных художников не осталось без влияния на ослабевающую жизненность и жизнедеятельность буржуазного искусства.

Но революционный театр по-настоящему вырос лишь тогда, когда он самым тесным образом связался с практикой революционно-классовой борьбы, вышел в ряды передовых борцов за освобождение человечества. Это дало революцион-

ному театру необходимую активность, помогло ему принять участие в борьбе за революционное изменение действительности,— в борьбе, поддерживающей подлинную жизнь в театре.

Конечно, революционный театр родился не на голом месте. Революционное искусство рождается в практике классовой борьбы и движется борьбой классов. Однако формируется новое в революционном искусстве в процессе переработки идейного и художественного наследия.

Германский революционный театр оформился прежде всего под влиянием экспрессионизма. При анализе постановок Пискатора в «Пролетарском театре» мы отмечали уже конкретные факты, отражавшие связь Пискатора с экспрессионизмом. Мы указывали, как эти моменты переработаны были в революционном театре, отмечали то новое, что возникло из этой критической переработки. В начальной практике самодеятельного театра мы опять-таки наблюдаем моменты, характерные для экспрессионистского театра: тот же непосредственный показ, то же непосредственное обращение к зрителю, тот же принцип сценической «демонстративности», ту же манеру выводить не людей, а ходячие воплощения идей, понятий, представлений. Самодеятельный театр показывал на первых порах не конкретного капиталиста и не конкретного рабочего, не индивидуальную фигуру, но персонифицированное понятие капитализма или пролетариата.

Откуда эта связь с традициями экспрессионистского театра?

Тут сыграли роль несколько моментов.

Старшее поколение руководителей революционного театра в большинстве вышло из среды экспрессионистов (Пискатор, Вангенгейм, Максим Валлентин, руководитель «Красного рупора», Фридрих Вольф и др.)[1].

Но эти факты объясняют лишь происхождение руководящей группы, не объясняя, однако, почему же пошли этим путем и актерская масса, и масса зрителя.

Тут нужно принять во внимание, что народное искусство демократических масс — средневековая крестьянская драма,

---

[1] То же явление наблюдалось и в других областях искусства. Укажем хотя бы на тот факт, что из течения дадаистов, представляющего своеобразное ответвление экспрессионизма, вышли художники Хартфильд и Георг Гросс, из экспрессионизма — поэт Иоганнес Бехер.

шутовская комедия, фастанхшпиль — также культивировало элементы прямого, «демонстративного» изображения. Характерно, что как раз в период расцвета экспрессионизма и дальше, в период зарождения революционного самодеятельного театра, эти традиции старой народной драмы переживали возрождение. Не редкость было встретить в репертуаре профессионального театра пьесу «Пахарь и смерть» Иоганнеса фон дер Заац. И, например, режиссер Хасс-Берков составил труппу, разъезжавшую по всем городам Германии с народной драмой «Любекский танец смерти».

Наконец, это прямое обращение со сцены в зрительный зал, этот дидактизм, этот утверждающий, констатирующий тип игры казались как нельзя более отвечающими тому времени, когда люди обращались к искусству прежде всего за тем, чтобы подчинить его интересам пропаганды. Именно партийные пропагандисты, в поисках сильных средств воздействия на массу, натолкнулись на искусство и старались им овладеть.

С другой стороны, решающим фактором оказался богатый опыт, накопленный революционным театром Советского союза. Громадное впечатление оставили в Германии гастроли «Синей блузы». Под этим впечатлением в Германии широко привилась «синеблузная» манера игры, в дальнейшем переработанная и в форме спектакля нашедшая классическое свое воплощение в лучших номерах «Красного рупора», «Колонне Линкс», в бурной игре коллектива, чрезвычайно дисциплинированного в речи, мелодии, жесте и движении, вдохновляемого революционными песнями Ганса Эйслера.

Известное влияние оказал также и опыт советских трамов, с которыми германский самодеятельный театр поддерживал регулярную связь. Мы указывали, как своеобразно переработан был в германском театре прием «наплыва», одно время усиленно культивировавшийся в трамах. Несомненно также, что жанр «доклада», в свое время применявшийся в работе «Красного рупора», заимствован во многом от трамовского движения. Припомним, что в свое время руководство трамовского движения характеризовало искусство трамов как «искусство взволнованного докладчика».

Профессиональный советский театр (особенно Мейерхольд) оказал значительное влияние на революционное искусство Германии. Конечно, представлять себе это влияние вульгарно, — будто Пискатор заимствовал непосредственно от

театра Мейерхольда те или другие элементы,— было бы неправильным. В прямом смысле это и невозможно было, так как в Германию театр Мейерхольда попал уже в то время, когда театральная работа Пискатора вылилась в определенные формы.

Пискатор с самого начала мыслил себе революционный театр как театральное изображение крупных политических боев (это было еще в 1919 году). Пример Мейерхольда не то, чтобы указал ему этот путь, но придал ему больше уверенности в правильности самостоятельно избранного пути: он знал теперь, что с ним заодно один из крупнейших и значительнейших театров Советского союза.

В свою очередь германский революционный театр оказал громадное влияние на возникновение революционного театра в других капиталистических странах. Это объясняется тем, что Германия была первой страной, где в условиях капитализма создался революционный театр как массовое движение. Здесь впервые в условиях капитализма накоплен был опыт строительства, опыт обращения к массам с театральных подмостков, опыт установления контакта, с одной стороны, между отдельными труппами, с другой — между труппами и центральными органами коммунистической партии. Этот колоссальный опыт широчайшим образом использован был остальными странами, где революционный театр вырос значительно позже.

Так же сильно было и художественное влияние германского театра. Это влияние проявилось особенно сильно во время московской олимпиады, в мае 1933 года. Германские театры из-за гитлеровского террора лишены были возможности продемонстрировать свое искусство, закаленное и созревшее в долголетней революционной борьбе. Но в спектаклях, показанных датчанами, голландцами, бельгийцами, французами, ясно давал себя чувствовать дух германского революционного театра. В частности, очевидно было, что пьесы норвежского и датского театров созданы были под влиянием тематики германского революционного театра. Влияние вольфовского «Цианкали», влияние пьес на ту же тему, исполняемых агитпроптеатрами, заметно было в контрастном сопоставлении жены рабочего, подчиненного закону, и состоятельной дамы, для которой закон не обязателен.

Излюбленным жанром в Германии было историческое обозрение, показывающее в хронологической последовательно-

сти вереницу событий под комментарий оратора. За последние годы этот жанр поднялся на значительную высоту, и мы видели его повторение в ревю, показанном швейцарцами на тему о предательской роли и развитии германской социал-демократии от падения монархии до захвата власти Гитлером.

Мы видели во время олимпиады, что во многих случаях опыт германского революционного театра переносился механически, но, например, в бельгийском и голландском театрах он был органически переработан и принял национальные черты. В работе немецкой труппы из Чехо-Словакии (Карлсбад) тот же опыт обогащен совершенно новыми формами и методами актерской игры. На той же олимпиаде можно было убедиться в том сильном влиянии, которое на самодеятельный театр других стран имела музыка Эйслера и его немецких учеников — Гауска и др.

Захват власти Гитлером временно прервал восходящее развитие германского революционного театра. В начале гитлеровского канцлерства революционные театры работали еще во-всю. Но после фашистского переворота, после провокации с поджогом рейхстага, после массовых арестов среди революционной интеллигенции и разгрома революционных организаций продолжать работу было почти невозможно. Среди немногих оставшихся геройски держались до последней минуты «Труппа 1931 года», «Молодой театр», «Зюд-Вест» и др. они играли вплоть до начала марта 1933 года. Подобно тому, как террор гитлеровских банд не уничтожил германской компартии, продолжающей свою работу в труднейших условиях, так и герои революционного театра, оставшиеся в Германии, продолжали работу, лишь изменив свои методы применительно к политической ситуации.

ФАШИСТСКАЯ ДИКТАТУРА И СУДЬБЫ ГЕРМАНСКОГО ТЕАТРА

ФАШИЗМ ПЫТАЕТСЯ ОВЛАДЕТЬ ГЕРМАНСКИМ ТЕАТРОМ

Мы проследили процесс нисходящего движения германского буржуазного театра в послевоенный период.

Упадок германского буржуазного театра выражался в том, что он все более банально выражал иллюзии и «идеалы» создающего его класса, что буржуазное искусство, поскольку оно продолжало еще ставить себе серьезные цели, все больше проникалось в отношении капитализма оппозиционными настроениями, и что революционное искусство все больше росло. По существу это означает, что искусство становилось все менее и менее пригодным для целей правящего класса. Между тем фашизм для осуществления своих целей (подавление рабочего класса, подготовка к новой империалистической войне) нуждается в средствах, помогающих ему производить широкую и тщательную идеологическую обработку масс. Этим и объясняется чрезвычайное внимание, уделяемое со стороны фашизма вопросам идеологии (особенно театру) и идеологам (особенно мастерам театра). Этим объясняются широкий «дружелюбный» жест в сторону искусства, провозглашение идеала «большого искусства», и параллельно с этим декларативная критика уродливых капиталистических наростов на искусстве (например, коммерциализации искусства, с которой фашизм на словах ведет «борьбу»). Лидеры фашизма в демагогических целях часто посещают театры, беседуют с актерами. Гитлер в день своего рождения посещает драматурга Ганса Иоста, а также осматривает проект олимпиады искусств, намечаемой в Берлине в ближайшие годы.

Высшей точкой в комплексе таких демагогических меро-

приятий является сфабрикованный в мае 1934 года новый театральный закон. Обычное буржуазное законодательство рассматривает театр как предприятие, работающее в целях получения прибыли (определение, в капиталистических условиях вполне отвечающее реальным фактам). В фашистском же театральном законе этот факт отрицается; театр определяется как моральный институт, имеющий целью воспитывать народ в «немецком национальном духе».

Это отношение к театру должны были подтвердить и такие авантюристские подвиги, как убийство Фрица Роттера, представителя театра коммерческого типа. Мы уже встречались неоднократно с именем Роттера. Это убийство, выполненное штурмовиками, должно было показать всем, что фашизм будто бы всерьез, ни перед чем не останавливаясь, ведет борьбу с людьми, отравляющими искусство, превратившими искусство в объект эксплоатации.

Кампания против придания театрам коммерческого характера, по мысли фашистов, должна была показать массам, что это есть продолжение борьбы национал-социализма, с одной стороны, против «алчного» капитала, с другой стороны — против чуждого германскому творчеству «еврейского духа», и других форм «неарийской» идеологии.

В действительности фашизм использует свою власть, чтоб душить все передовое и революционное в искусстве, варварски попирая ногами революционное искусство, закрывая передовые и революционные театры, издательства, журналы и т. д. Он преследует революционных художников, а заодно и художников,, известных своим «оппозиционно демократическим» настроением и поведением.

Многие герои, деятельность которых освещена в нашей книге, были изгнаны из Германии: Бехер, Клейбер, Бертольд Брехт, Фридрих Вольф, Берта Ласк, Вальтер Меринг, Толлер, Газенклевер, Эрвин Пискатор, Вангенгейм, Кортнер, Бергнер. Репрессиям подвергались Клемперер, Фридрих Буш и другие. Из академии поэтов исключен Георг Кайзер, изгнана художница Кэтте Кольвиц. Революционный актер Отто зверски убит. Все эти репрессии производят более или менее устрашающее действие на наиболее слабые, малоустойчивые, малодушные элементы буржуазной оппозиции (Готфрид Бенн, Герберт Гейнц), уходящие в лагерь фашизма.

В интересах поддержания в массах иллюзии буржуазно-демократических «свобод», капитализм на прошлых этапах

своего развития обычно избегал в управлении идеологическим процессом формы открытого подчинения искусства своим классовым требованиям. В системе мероприятий, посредством которых искусство приводилось к подчинению интересам господствующих классов, в буржуазно-демократическом государстве (до момента возникновения процесса его фашизации) обычно преобладали формы косвенного воздействия на искусство, например, создание «общественного мнения» через прессу, педагогическое воздействие через церковь и школу, награждение привилегиями отдельных элементов за верную службу капиталистическому строю и т. д. Однако наиболее закономерным, наиболее типичным для капитализма в тот период являлось воздействие на искусство через рынок, поскольку произведения искусства реализовались так же, как реализуется при капиталистическом строе всякий другой товар. Впоследствии буржуазное государство нашло эту несколько рыхлую форму руководства идеологическими процессами слишком слабой и постепенно стало дополнять ее формами более прямого руководства, искусством: через беспощадную цензуру, через всякого рода административные, судебные и полицейские репрессии против искусства, опозиционного правящей группе.

Переход к этим новым методам управления идеологическим процессом характерен (хотя и не в одинаковой степени) для всех капиталистических государств, независимо от того, какая форма государственного управления в них сейчас господствует,— буржуазно-«демократическая» или же фашистская. Однако наиболее последовательно эти методы проводятся там, где фашисты официально стоят у власти. Здесь фашизм открыто прибегает к мероприятиям, заменяющим традиционную, сравнительно более слабую форму связи между искусством и политикой, искусством и государством формой более тесной, более непосредственной связи: он старается огосударствить искусство.

Фашистские «публицисты» провозглашают борьбу против «демонических сил» («злых духов») искусства, понимая под этим анархические формы взаимосвязи между буржуазным искусством и буржуазным государством. Эта квалификация достаточно говорит о том, до какой степени правящие фашистские группы боятся утратить руководящее влияние на идеологов. Исторические факты подтверждают, что эта боязнь имеет достаточные основания.

Жесткое подчинение искусства политическим интересам фашистского государства образует реальное содержание того, что фашисты называют словом «gleichschalten — «унифицировать».

В административном порядке из театральных организаций исключаются все элементы, оказывающие сопротивление, не желающие подчиняться фашистскому руководству. Искусство организованно сближается с фашистским государством,— учреждаются, например, сословные палаты работников искусств, непосредственно подчиняющиеся министру пропаганды,— он состоит их председателем.

Если в 1933 году огосударствление искусства, или — другими словами — осуществление непосредственного контроля над ним со стороны господствующей фашистской группы, главным образом распространялось на государственные и городские театры, то в 1934 году фашизация театрального искусства распространилась и на театры частных владельцев. Новый театральный закон требует, чтобы весь руководящий персонал театров (включая и частные),— директора, режиссеры, капельмейстеры,— утверждался министерством пропаганды. На практике это означает, что фашистское правительство получает полную возможность практически определять идеологическое направление театра и вести его по желательному для него пути. Частный театр, который при таких условиях взял бы линию, нежелательную для фашизма, был бы немедленно «приведен в себя» смещением директора.

Для этой цели меняется традиционное для буржуазных идеологов определение задач искусства. В программной речи Геббельса «Искусство народу», произнесенной им на собрании театральных работников, он характеризовал искусство, желательное, поощряемое, национал-социалистами, как искусство политическое, в противоположность искусству либеральной буржуазии, по мнению Геббельса, носившему «аполитичный» характер.

В действительности искусство всегда было, есть и будет политическим, так же, как политическим являлось искусство «аполитичных» художников, будто бы ликвидированное Геббельсом. На деле Геббельс хочет ликвидировать вовсе не «аполитичное» искусство, а искусство, направленное против капитализма. В действительности он хочет ликвидировать те анархические формы, в каких буржуазное искусство защищает интересы господствующих классов. Буржуазия в пре-

дыдущий период защищала театр от влияния революционных идей при помощи теории «искусства для искусства». Теперь, эта теория заменяется теорией «политического искусства».

В СССР достигнута теснейшая связь социалистического государства с искусством советских писателей. Если искусство здесь действительно укрепляет мощь пролетарской диктатуры, если творчество советского художника стимулируется сознанием ответственности его перед партией, перед рабочим классом, это объясняется тем, что в Советской стране созданы действительно социалистические производственные отношения, что идеалы, стоящие перед советским художником, отражают в себе реальные тенденции развития.

Неизбежное саморазоблачение фашистской социальной демагогии должно привести к тому, что раньше или позже значительная часть «унифицированной» художественной интеллигенции разорвет связь с фашизмом и перейдет в оппозицию к нему. Симптомом этого процесса является демонстративный протест известных дирижеров (Фуртвенглер, Клейбер и т. д.) против преследований крупного композитора Гиндемит, когда-то работавшего с Брехтом.

Фашизму нужна убеждающая массы пропаганда.

Но способен ли фашизм на подлинное искусство?

Может ли качество фашистских произведений улучшиться в будущем? — Ответ ясен. Фашистский поэт может быть таковым только тогда, когда он своими произведениями внедряет самые реакционные идеи в читателя. Реакционность идей не может в конечном счете не погубить одаренности поэта. Если фашистски настроенный поэт будет действительно писать правду (а настоящее произведение искусства должно быть правдивым изображением действительности), эта правда **всегда** будет объективно свидетельствовать **против** фашистов. Примером может служить роман Эрнста фон Саломона «Гонимые», где геройские подвиги фашистских групп при разгроме спартаковцев объективно выступают как погромные действия одичавших, озверевших людей. Это **отвечает действительности**, но сама эта действительность не в пользу фашизма, и ясно, что фашистские власти нетерпимо относятся к опубликованию таких произведений.

Характерна в этом отношении судьба, постигшая драму «Пророк» Ганса Иоста в Берлинском государственном театре. Ганс Иост был официально признанным драматургом

фашизма. В своей речи министр Геббельс указал на драму Иоста «Шлагетер» как на пьесу, воплотившую с большой художественной силой идеи фашизма. И вот Иост написал произведение «Пророк», драму о Лютере, написал с максимальной фашистской тенденциозностью. Однако при постановке обнаружилось, что некоторые сцены жестокой борьбы и преследования врагов Лютера написаны Иостом настолько реалистично, что могут слишком легко напомнить зрителю ужасы фашистского режима. Поэтому Геринг вычеркнул эти сцены, а после первых представлений потребовал снятия и всего спектакля.

Таким образом остаются только бесстыдное фашистское искажение истины, попытки затушевать правду мнимо глубокомысленными рассуждениями, эмоционально заостренными картинами, маскирующими действительность. Фашизм не в силах удержать упадок буржуазного театра. Наоборот, он усугубляет его идейное обеднение. Задачи повышения художественного качества, торжественно принятой на себя фашизмом, ему не выполнить. Для того, чтобы действительно создать большое искусство, нужно прежде всего ликвидировать капитализм, свергнуть власть буржуазии, всеми силами стремящейся к затуманиванию сознания масс.

ТЕНДЕНЦИИ ФАШИЗИРОВАННОГО ИСКУССТВА

Ганс Иост пишет драму «Шлагетер», Саломон пишет роман «Гонимые». Целый ряд писателей трудится над фальсификацией образа Хорста Веселя, требуемой от них фашистскими лидерами. Все это делается для того, чтобы изобразить первый период борьбы фашизма как борьбу немногих против насильственного Версальского договора, борьбу немногих против «интернационализма» социал-демократов и нерешительности буржуазно-либеральных кругов. Очевидно, это делается для того, чтобы особенно подчеркнуть «заслугу» и укрепить авторитет «национал-социалистской» партии и дискредитировать ее противников. Характерно, что при этом достается и былым союзникам национал-социализма, участникам так называемого «национального фронта» (представителям германской национальной партии). В драме Иоста выведен даже президент республики Гинденбург в лице генерала. При этом особенно подчеркиваются трусость, половинчатость этой политической группы в вопросе о Версаль-

ском договоре и о Веймарской республике. В качестве «единственных спасителей» Германии изображаются национал-социалисты со своим вождем Адольфом Гитлером.

В этом роде написаны такие драмы, как «Вечный народ» Курта Клюге (во время падения австро-венгерского фронта каринтские крестьяне и офицеры оказывают сопротивление наступлению сербов и тем самым спасают для немцев немецкие земли Каринтии), «Дюссельдорфские страсти» Пауля Бейера и др. К пьесам такого типа относится и «Представление о немецком нищем» Эрнста Вихерта, принадлежавшего в свое время к любимейшим поэтам Вильгельма II. Используя художественные традиции народных мистерий, драма Вихерта изображает в аллегорической форме страдания и угнетение немецкого народа и его «избавление от унижений и позора».

Эти драмы охватывают в общем период от конца империалистической войны до фашистского «возрождения» Германии. Вместе с тем немецкая драматургия обращается к империалистической войне. Появляются драмы «Подводная лодка 97», «Подводная лодка 16», «Юные герои Лангемарка» (Лангемарк — местность во Фландрии, где шли наиболее ожесточенные бои). Одновременно ставится драма «Реймс» (Реймс — французский город, вокруг которого развертывались бои в мировую войну).

Драма Зигмунда Грейфа «Южные герои Лангемарка» в весьма концентрированном виде преподносит мотивы, служащие возвеличению фашистских «героев» как в минувшей мировой войне, так и в войне будущей. Автор прежде всего рисует «общность судьбы» офицеров и простых солдат, выкованную в горниле военных действий (мотив, сильно выраженный и в «Шлагетере» и в других вещах, построенных на тематике мировой войны). Во-вторых, он показывает, как действует настоящий герой: не задумываясь и не рассуждая о целях борьбы, он слепо полагается на вождя. В-третьих, герой рисуется незнающим сострадания и милосердия, беспощадно уничтожающим врага и внешнего и «внутреннего».

Тут как нельзя яснее обрисовываются очертания фашистского героя будущей войны: жестокость и рабское послушание как идеал «сверхчеловека», с помощью которого германский империализм надеется отвоевать обратно утерянное им место в мире.

Тотчас после фашистского переворота в берлинском Не-

мецком театре поставлен был в качестве, так сказать, классического программного спектакля шиллеровский «Вильгельм Телль». Правительство и пресса силились придать этой постановке особое значение, и казалось, что «Вильгельм Телль» весьма удобен для пропаганды фашистских идей. Во-первых, в восстании против чуждой швейцарскому народу династии Габсбургов участвуют не только крестьяне, но и швейцарские дворянские роды (представители швейцарского родовитого дворянства) — барон фон Аттингаузен, фрейлен фон Брунек и Ульрих фон Руденц. Шиллер явно подчеркивает этот боевой союз дворянства и народных масс для борьбы за освобождение Швейцарии от чужеродного господства.

Таким образом фашисты здесь могли ссылаться на авторитет Шиллера, используя его влияние на массы: «Вот смотрите, как освобождение от ига чужеземцев достигнуто было благодаря единству нации».

В действительности же идея всенародного единства у Шиллера была отражением идей французской революции, когда революционная буржуазия еще представляла интересы значительного большинства населения. В противоположность этому национал-социалистское «всенародное единство» — простая буржуазная иллюзия, при помощи которой фашисты в эпоху пролетарских революций хотят заставить массы отказаться от защиты своих классовых интересов ради благополучия эксплоататорских классов.

Постановка «Вильгельм Телль» используется фашистами еще и потому, что при условии внесения в текст некоторых изменений легко сделать из Вильгельма Телля «сильного мужа». Здесь фашистская драматургия развивает тенденцию, направленную к идеализации сильной личности, ранее получившую свое выражение в произведениях Бронена («Анархия в Силиане»).

Своим развернутым мотивом «всенародного единения», как и мотивом «вождя», целесообразно действующего по интуиции, эта постановка отличается от постановки того же «Вильгельма Телля» Иеснером в Берлинском государственном театре в 1919 году, где наиболее разработан был мотив у г н е т е н и я народных масс и революционного взрыва. Германский фашизм идет по стопам итальянского, который много занимался вопросом о художественном воплощении образа фашистского диктатора.

И в Германии готовые к услугам «унифицированные» поэты и писатели уделяют большое внимание этой проблеме, выискивая нужных им героев прежде всего в германской истории. Так например, еще сто лет тому назад драматург Христиан Дитрих Граббе пытался художественно воспроизвести судьбу Генриха VI — этого энергичнейшего защитника идеи мировой германской империи. В наши дни Генрих VI опять становится героем поэтов и писателей «Третьей империи». Само собой разумеется, и король прусский Фридрих в различных комбинациях привлекается в качестве героя драмы. («Фридрих у Лейтена» и «Революция Фридриха»).

Но больше всего этих писателей занимают герои «освободительных» войн против Наполеона. Ведь эти войны удалось победоносно закончить благодаря демагогическим обещаниям «народной всеобщности». Таким образом героями драмы делаются: довольно плохой драматург Теодор Кернер, павший в битве с Францией, организатор «народной войны» государственный канцлер Гарденберг, организатор народной армии Гнейзенау и — больше всего — генерал Иорк, о котором за это время было написано целых три драмы (генерал Иорк заключил во время бегства наполеоновских войск из России сепаратное перемирие с русскими и тем самым побудил прусского короля перейти к открытым военным действиям против Франции).

Но авторы ищут героев-диктаторов и в истории других стран. Появляются драмы о Петре первом, драма о шведском короле Густаве Ваза, спаявшем в жестокой борьбе различные шведские роды в единую нацию шведов,— под заглавием «Ваза и его верные слуги». В драме «Миссия Оливера Кромвеля» выведен диктатор английской буржуазной революции, причем автору, разумеется, ничего не стоит подделать в фашистских интересах историю и выдать «образование английской нации» за ту цель и идею, за которую будто бы боролся Кромвель. Разумеется, пример грубейшей фальсификации истории английской революции не является единственным.

Из анализа указанных произведений мы ясно видим, что все эти разнообразные темы и мотивы служат идеологической подготовке новой империалистической войны. С помощью идей шовинизма фашисты натравляют рабочих и крестьян одной нации на трудящихся другой.

Фашистские расовые теории также находят свое отраже-

ние в современной литературе: теоретик «расовой» точки зрения Дюрре пишет драму «Наследственный порок», в которой проповедует закономерность биологической наследственности, имеющей силу судьбы.

С приходом фашизма к власти в германском буржуазном искусстве начинает расширяться и антисоветская тематика. В кино это уже сейчас заметно. Подготовляется фильм, озаглавленный «Беглецы». В этом фильме рисуется, как, несмотря на уговоры одного из большевиков, бегут из Советского союза крестьяне — немцы Поволжья. После долгих блужданий они наконец попадают в Харбин, то есть в японские владения, где их ждет «спасение». Так используется кино для клеветы на Советское государство. Аанлогичную картину можно наблюдать и в фашизированном театре.

Как известно, фашизм аппелирует к религиозным чувствам, живущим в отсталых массах Германии. Гитлер и его пособники при каждом удобном случае ссылаются на бога во всех своих делах.

Гитлер, «направляемый рукою божией», Гитлер, которому помогает и к которому милостив «сам господь бог»,— человек, идущий своим путем с уверенностью ночного странника, должен, по мысли фашистов, импонировать массам. Кроме того, религия очень удобная вещь при неудаче, так как позволяет свалить ответственность за все ошибки, промахи, невыполненные обещания на «безответственного» бога.

В таком аспекте фигура фашистского вождя сближается с фигурой императора «милостью божией»,— роль, которую с величайшим усердием разыгрывал Вильгельм II.

Почва для этого направления фашистского театра не плохо была взрыхлена экспрессионизмом. Анализируя процесс вырождения экспрессионизма, мы подробно отмечаем факт перехода части экспрессионистов к мистицизму (Газенклевер, Верфель, Барлах). Сюда же приходится отнести и тот факт, что драматург Ганс Иост, еще в 1925 году принадлежавший к радикальному крылу экспрессионизма, выдвинулся сейчас в официальные драматурги фашизма. Абстрактная идея «единого человечества», культивированная экспрессионистами, даже во времена расцвета экспрессионизма носила мистический отпечаток, нечто от фатализма. В фашистский период абстракция «единого человечества» заменена была абстракцией «всенародного единства», причем момент фатализма выпятился еще более резко. Судьба всенародного единства в фашист-

ском освещении двусмысленна. С одной стороны, подчеркивается момент необходимости, момент независимости фактов от человеческой воли. Но, с другой стороны, от человека требуется вера в будущее,— и в этом один из сильнейших идеологических рычагов фашизма, спекулирующего на понятиях «самоутверждения» и «самосохранения» — именно в форме р е л и г и о з н о й в е р ы в будущее Германии. Характерно, что документальный фильм о съезде национал-социалистической партии, состоявшемся в Нюренберге в 1933 году, был озаглавлен «В е р а в Г е р м а н и ю».

Фидеизм, с помощью которого фашисты пытаются одурачить массы и увековечить в них самые отсталые и самые реакционные настроения, представляет собой одну из важнейших линий фашистской идеологической «работы». В искусстве сочетания веры в предрешенность судьбы с религиозной верой в будущее Германии фашизм очень многое позаимствовал от «неарийских» народностей. Религиозность и фатализм насаждались еще в эпоху средневековья, насаждались арабскими калифами среди народных масс, чтобы легче было погнать их в поход на Европу. А разве не той же смесью иллюзий, предназначенных для широкого потребления массами, пользуется японский империализм, чтобы разжечь в своей армии презрение к смерти, столь выгодное для военных побед правящих классов Японии?

«Унифицированные» поэты и искусствоведы Германии показали себя готовыми найти разные исторические образцы для внедрения фидеизма в германское искусство.

Наряду с показным почитанием Шиллера в фашизированном германском театре наблюдается все более сильная тенденция к возрождению традиций г р е ч е с к о г о т е а т р а. При этом рекомендуются как образцы те моменты и элементы древне-греческого театра, которые могут быть использованы в интересах фидеизма. Это, во-первых, массовость греческого театра, во-вторых, его культовый характер, связь его с религией. По мнению фашистских теоретиков именно этих моментов и не хватает современному театру, чем и объясняется будто бы упадок германского театра.

Фашисты, в особенности в последнее время, усиленно занимаются проблемой массового искусства. Как уже упоминалось, Геббельс озаглавил свою программную речь об искусстве, произнесенную им в мае 1933 года, словами: «Искусство — народу». Кроме таких малостоящих, но все же эффект-

но звучащих вещей, как переименование прежнего Большого театра в «Театр народа», фашизм пытается проводить организованные мероприятия, помогающие проникнуть в массы через посредство фашистского искусства.

Больше всего фашисты стремятся пропагандировать самодеятельный театр. При этом они пользуются организационным опытом революционного самодеятельного театра, в свое время находившегося в Германии на большой высоте. Для работы в этом направлении привлекается гитлеровская молодежь. Ей ставится в обязанность способствовать созданию самодеятельного театра. Фашизм поощряет развитие массовых зрелищ — особого рода представлений, соединяющих в себе пение, шествие и маленькие сценки. Правительство назначило премию за лучшую массовую пьесу такого рода. Первая премия составляет 5 тысяч марок. Нынешний «имперский драматург» Рейнер Шлоссер, преемник Ганса Иоста, оставившего свой пост после конфликта с драмой «Пророк», в настоящее время занят созданием так называемых «общинных зрелищ» (Thing spiele).

В истории революционного театра мы отмечали тенденции к массовым зрелищам. Постановка Пискатора «Наперекор всему», постановка «Высшей меры» Брехта, в которой участвовали массовые хоры и зритель превращался в одного из участников, являлись наиболее высокими достижениями в этом отношении. Фашизм в своих «общинных зрелищах» в формальном отношении беззастенчиво подражает массовым зрелищам революционного театра. В этих театральных представлениях участвуют также массовые хоры и предполагается осуществление единения массового зрителя с актером.

Для подкрепления идеи «народной общности» эти массовые зрелища, устраиваемые под открытым небом в местах, ставших для Германии историческими, называются «общинными зрелищами» (Thingspiele), так как община (Thing) была древней формой самоуправления германцев.

Попытка создать организационные предпосылки для охвата массового зрителя театрами, проповедующими фашистскую идеологию, встречает в Германии ряд затруднений, потому что масса в большей своей части настроена враждебно к фашизму и к фашистскому искусству, а часть населения совсем не ходит в театр, так как ей до тошноты надоела пачкотня фашистских драматургов. Фашистское правительство делает все возможное, чтобы заманить зрителя в театр. Создана це-

лая организация зрителей — «Немецкая сцена», которая работает на всех парах, стараясь вменить посещение театра в обязанность всем надежным приверженцам национал-социалистической партии. В Брауншвейге даже образовался специальный комитет для борьбы с «дезертирами театра».

Между тем очевидно, что массовость сама по себе, как абстрактная данность, еще не спасет театр, что для этого нужна революционная массовость. Расцвет революционного германского и советского театра объясняется тем, что он теснейшим образом связан с массами трудящихся. Массовость фашистского театра, то есть театра, на который возлагается задача массового сбыта обманных фашистских идей и иллюзий, не дает предпосылок, необходимых для подлинного расцвета театрального искусства.

Мы видели, что фашизация искусства шла по линии воспитания идеологов в целях распространения реакционнейших идей и иллюзий (фальшивка «народного единства», идея шовинизма, раболепное смирение перед вождем — «избранником божиим», усиление антисоветской пропаганды, укрепление фидеистских тенденций). Иными словами, чтобы быть полезным фашизму, искусство все больше должно отдаляться от жизненной правды, должно быть всегда готовым морочить массы. Все это подготовляет почву для дальнейшего еще более глубокого упадка буржуазного искусства.

Изгнав из Германии оппозиционные элементы художественной интеллигенции и лишив таким образом германский театр большого количества весьма одаренных художников (писатели — Брехт, Вольф, Томас, Генрих Манн, Лион Фейхтвангер, Вальтер Меринг и многие другие; режиссеры—Пискатор, Вангенгейм, Рейнгардт, Гартунг и др.; актеры — Кортнер, Гранах, Буш, Каролла Нейер, Элизабет Бергнер и т. д.), фашизм обескровил германский театр. Упадок театрального искусства в Германии налицо.

ГЕРМАНСКИЙ РЕВОЛЮЦИОННЫЙ ТЕАТР ПЕРЕД НОВЫМИ БОЯМИ

Подобно тому, как германская компартия научилась работать в условиях подполья, так, повидимому, и работники революционного театра, оставшиеся в Германии, научились продолжать революционную работу в искусстве новыми методами со всей энергией. Фашистское правительство было вынуждено

косвенно признать это. В мае 1934 года один из руководителей национал-социалистической партии произнес речь, в которой заявил, что опасность не устранена и в области культурно-политической. Он заявил: «Мы пощадили евреев, а они не поняли знамения времени и опять осмеливаются подымать голось, как будто ничего не случилось». Мы не ошибемся, если и в этом случае скажем, что под опасностью будто бы «еврейского искусства» в данном случае следует понимать опасность, угрожающую фашизму со стороны искусства революционного.

Эмигрирующая из Германии художественная интеллигенция создала мощный антифашистский фронт. Писатели и драматурги, которые долго колебались между революционным рабочим движением и либеральной буржуазией, присоединяются к этому фронту. (Например, Оскар-Мария Граф, Генрих Манн и др.). Знаменитый немецкий актер Альберт Бассерман, обладатель кольца Иффланда, отказался от почетного членства в «Союзе немецких сценических деятелей». (Кольцо актера Иффланда, первого исполнителя Франца Моора в «Разбойниках» Шиллера, присуждается в Германии лучшему немецкому актеру). Появляются первые произведения антифашистской драматургии. Фердинанд Брункер написал драму «Расы», показывающую, что истинная Германия находится в нынешний период вне Германии. Фридрих Вольф написал драму «Исход доктора Мамелока». В сюжете драмы показаны варварство и реакционность фашизма, трагедия западной «демократии», крушение мелкобуржуазных идеалов и настоящее геройство подпольно борющегося пролетариата. Бертольд Брехт написал драму «Остроголовые и круглоголовые», используя мотивы и ситуации шекспировской «Мера за меру». В этой пьесе, как было уже указано в предыдущих главах, Брехт раскрывает политическое значение расовой теории фашистов.

Фашизм с раздражением реагирует на удары антифашистской драматургии. Германский консул в Чехо-Словакии заявил протест против постановки драмы «Расы» в Праге. Постановка «Исход доктора Мамелока» в Цюрихе стала крупной политической демонстрацией против фашизма. Попытки швейцарских и немецких фашистов насильственным образом принудить к снятию этой постановки не удались.

Эти события являются доказательством жизнеспособности и активности революционного театра Германии.

О Г Л А В Л Е Н И Е

Часть третья. Гемранский театр в период временной стабилизации капитализма (1923—1927)

Часть четвертая. Германский театр в третий послевоенный период (1927—1929)

Редактор Л. Олитович
Техред Б. Новиков
Корректор Ю. Носова

*

Переплет работы художника
Г. Бершацкого

*

Уполномоченный Главлита № Б-37860
Зак. изд. № 190. Инд. X-83. Тир. 7000
Формат бумаги 82×110 в 1/32
17 п. л. по 37500 зн. 14,5 а. л.
Сдано в производ. 1/X 1934 г.
Подписано к печати 12/I
1935 г. 11-я типогр.
и школа ФЗУ Мос-
облполиграфа
Зак. № 205

*

Цена книги 4 руб. 50 коп.
Переплет 1 руб.



5 руб. 50 коп.